IDEA

ERWIN PANOFSKY



ENSAYOS ARTE CATEDRA

Erwin Panofsky

Idea

Contribución a la historia de la teoría del arte

Traducción de María Teresa Pumarega

NOVENA EDICIÓN

CATEDRA
ENSAYOS ARTE

Índice general

Introducción 13
La Antigüedad 17
La Edad Media 33
El Renacimiento 45
El Manierismo 67
El Clasicismo 93
Miguel Angel y Durero 103
Apéndice I. El capítulo de G. P. Lomazzo sobre las bellas proporciones y el comentario sobre el Simposio de Marsilio Ficino 113
Apéndice II. Gio. Pietro Bellori. La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, escogida de entre las bellezas naturales, superior a la Naturaleza. Anıbal Carracci 121
Índice onomástico y de materias 131

Índice de ilustraciones

1. A Clouwet: «Idea» (de Giov. Pietro Bellori, *Le Vite de'Pittori...*, Roma, 1672. 13
2. Zeus olímpico de Fidias (moneda romana de la época de Adrián Adriano, de *Compte Rendu...*, 1876, S. Petersburgo) 17
3. Escuela de Andrea Pisano: «La pittura» (relieve del Campanile de Florencia). 33
4. Durero: «El dibujante del laúd» (grabado b. 147 de «*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*», Nüremberg, 1525) 45
5. Grabador anónimo: «Idea» (de la *Iconología* del Cav. Cesare Ripa, Venecia, 1643) 67
6. A. Clouwet: «Imitatio Sapiens» (de Gio. Pietro Bellori, *Le Vite de'Pittori*, etcétera, Roma, 1672) 93
7. Miguel Ángel: «La Notte» 103

Prólogo

El presente estudio está en estrecha relación con una conferencia pronunciada por el profesor E. Cassirer en la Biblioteca Warburg, «La Idea de lo Bello en los Diálogos de Platón« («Die Idee des Schönen in Platos Dialogen»), que aparecerá en el segundo volumen de las «Conferencias de la Biblioteca Warburg» («Vorträge der Bibliothek Warburg»). Nuestra investigación ilustrará el desarrollo histórico de ese concepto, cuyo valor sistemático puso de relieve la conferencia de Cassirer. El deseo de ambos autores era que esta conexión se manifestase también en la publicación, pero el presente estudio —sobre todo por la añadidura de notas en parte aumentadas en pequeñas digresiones y por los extractos de fuentes, en nuestro caso imprescindibles— se ha hecho demasiado extenso para tener cabida en las «Conferencias de la Biblioteca Warburg». Por ello, el abajo firmante debe limitarse a remitir al lector a la conferencia mencionada anteriormente, agradeciendo de todo corazón al profesor Cassirer sus múltiples palabras de aliento y su preciosa y generosa ayuda. También debe expresar su más sincero agradecimiento a la señorita doctora Gertrud Bing, que ha asumido el ímprobo trabajo de realizar el índice final.

Hamburgo, marzo de 1924.

E. Panofsky

Prólogo a la segunda edición

La sugerencia de volver a editar un libro aparecido hace treinta y cinco años, y agotado desde hace mucho tiempo, resulta algo extraordinariamente halagador para su autor. Sin embargo, le plantea a la vez un problema de conciencia. Resulta obvio que en tan largo período de tiempo no sólo ha avanzado la investigación en sí misma, sino también las ideas del propio autor, que, aunque no hayan variado en lo fundamental, sí se han modificado en muchos aspectos.

Sólo sería posible tener en cuenta esta evolución si el autor pudiera decidirse a escribir un libro totalmente nuevo, que sería probablemente tres o cuatro veces más extenso; pero para ello le falta el tiempo, las fuerzas y —«ut aperte loquar»— las ganas. La única alternativa es esta reimpresión, que no difiere de la primera edición más que en la corrección de numerosos errores tipográficos y de toda índole y, sobre todo, en la eliminación del último párrafo del capítulo «El Manierismo» y de la nota 239 a referente a él; ello se debe a que la noticia recogida por Giulio Clovio sobre un encuentro con El Greco y publicada por Hugo Kehrer, a la que hacía referencia este párrafo, ha resultado ser una falsificación de carácter «patriótico». Ha de quedar a cargo del lector la tarea de completar y corregir el texto antiguo —«questo saggio antico», como diría un colega italiano— a la luz de publicaciones más recientes, tarea que le queremos facilitar con algunas indicaciones.

Para el capítulo «La Antigüedad» habría que remitirse a bastantes de los numerosos trabajos más recientes sobre la relación de Platón con el arte, cuyo conocimiento hay que agradecer principalmente al profesor Harold F. Cherniss: P. M. Schul, *Platon et l'art de son Temps*, 1.ª ed., París, 1933 (2.ª ed., París, 1952); H. J. M. Broos, *Plato's Beschouwing van Kunst en schoonheid*, Leiden, 1948; E. Huber-Abrahamowicz, *Das Problem der Kunst bei Platon*, Winterthur, 1954; B. Schweitzer, *Plato und die bildende Kunst der Griechen*, Tubinga, 1954; E. Wind, *Theios Phobos: Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XXVI, 1932, págs. 349 y ss.; A. W. Bijvank, *Platon et l'art grec*, Bulletin van de Vereeniging tot Becordering der Kennis van de Antieke Beschaving, Leiden, XXX, 1955, págs. 35 y ss.; idem, *De beeldende kunst in den tijd van Plato*, Mededelingen der K. Nederlandse Akad. van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R., XVIII, 1955, págs. 429 y ss. (con un resumen en francés); H. F. Bouchery, *Plato en de beeldende kunst*, Gante, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XI, 1954, págs. 125 y ss.; H. J. M. Broos, *Platon*

en de kunst, Bulletin van de Vereeniging tot Becordering der Kennis van de Antieke Beschaving, XXIII, 1948, págs. 1 y ss.; R. Bianchi-Bandinelli, *Osservazioni storico-artistiche a un passo del Sofista Platonico*, Studi in onore di Ugo Enrico Paoli, Florencia, 1956, págs. 81 y ss.; T. B. Webster, *Plato and Aristotle as Critics of Greek Art*, Symbolae Osloenses, XXIX, 1952, págs. 8 y ss.; además: B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, IX, 1), Halle del Saale, 1832; H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Francfort, 1950, sobre todo págs. 126-140.

El capítulo «La Edad Media» habría que completarlo sobre todo con la monumental obra de E. de Bruyns, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brujas, 1946, y con un breve pero brillante artículo de M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age*, Art and Thought, Londres, 1948, págs. 130 y ss.

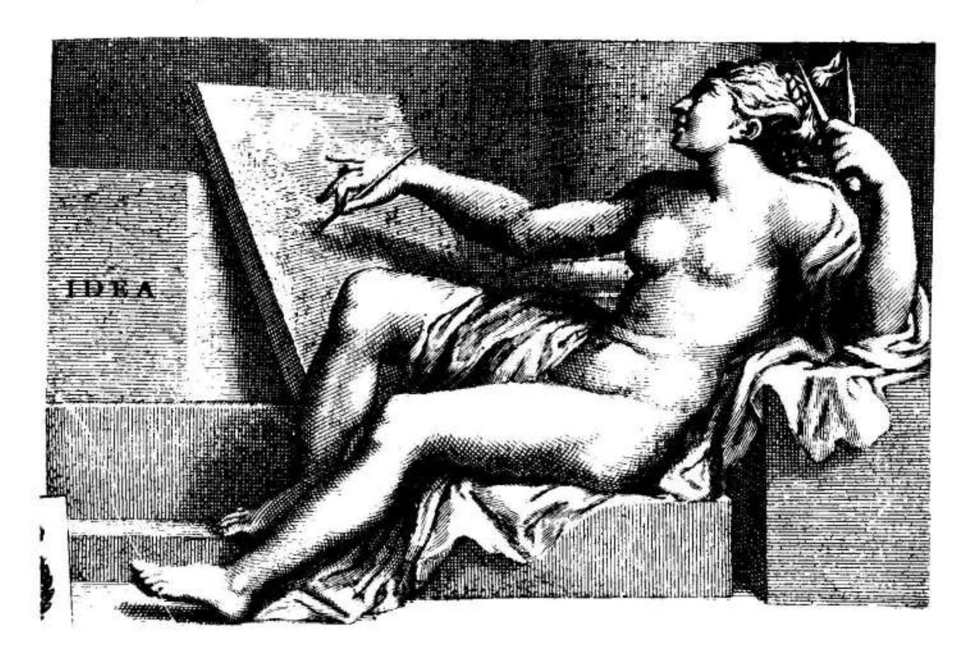
Los capítulos «El Renacimiento», «El Manierismo» y «El Clasicismo» habría que completarlos con: A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1940; ídem, *Poussin's Notes on Painting*, Journal of the Warburg Institute, I, 1938, págs. 344 y ss.; y R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis; The Humanistic Theory of Painting*, Art Bulletin, XXII, 1940, págs. 197 y ss. Pero lo más importante es el hecho de que la «Carta Magna» de la interpretación clásica del arte, que considera el estilo «idealista» de los Carracci y de Domenichino como la solución definitiva del conflicto entre el Manierismo «ajeno a la naturaleza» y el «crudo» Naturalismo —la *Idea del pittore, dello schultore, e dell'architetto*, de Giovanni Pietro Bellori, que no fue publicada hasta 1672—, ha resultado ser la recopilación y codificación de una serie de ideas que ya eran corrientes en el círculo de aquellos pintores y que ya habían sido formuladas anteriormente entre 1607 y 1615 por su compatriota, amigo y mecenas, el erudito Monsignore Giovanni Agucchi (o Agucchia) en sus notas manuscritas: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Studies of the Warburg Institute, XVI), Londres, 1947 (para un trabajo de Agucchi sobre la teoría del arte y para las opiniones estéticas de su amigo Galileo, cfr. E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Utrecht, 1954).

También para el capítulo «Miguel Angel y Durero» permítasele al autor remitirse a dos de sus propios escritos: *Studies in Iconology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, 1939, págs. 242 y ss.; y *Albrecht Dürer*, 3.ª ed., Princeton, 1948, págs. 279 y ss.

En resumen, el lector de esta reimpresión debería tener continuamente presente que se trata de una obra escrita hace más de una generación y que no ha sido en absoluto «modernizada». Si los libros estuvieran sujetos a las mismas disposiciones legales que los preparados farmacéuticos, debería llevar cada ejemplar impreso en la cubierta «Utilizar con precaución»* o, como decía en los antiguos botes de farmacia: CAUTIUS.

Princeton, octubre de 1959 Erwin Panofsky

* Esta misma advertencia sirve también para una traducción italiana, publicada en Florencia en 1952: *Idea: Contributo alla Storia dell'estetica*, introducida y traducida por E. Cione.



Introducción

Platón, que fundamentó el sentido metafísico de la Belleza de una forma válida para todos los tiempos, y cuya teoría de las Ideas ha ido cobrando cada vez mayor importancia también para la estética de las artes figurativas, no logró, sin embargo, juzgar éstas ecuánimemente. De hecho, sería ir demasiado lejos el querer definir la filosofía platónica como absolutamente «antiartística» y pretender que ella hubiera negado completamente al pintor y al escultor la facultad de contemplar las Ideas[1]; porque así como Platón distingue en todos los aspectos de la actividad humana, y especialmente de la filosofía, entre un modo verdadero de ejercitarla y uno falso, entre uno recto y uno no recto, cuando habla de las artes figurativas, contrapone a los representantes —tan frecuentemente criticados— de la *μιμητικὴ τέχνη*, que sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo, a aquellos artistas que —en la medida que ello es posible en una actividad que actúa en la relidad empírica— tratan de hacer valer la Idea en sus obras, y cuyo trabajo incluso puede servir de «Paradigma» para el del legislador: «Cuando éstos pasan después (es decir, después de preparar la tabla y esbozar las líneas principales) a la ejecución», así se dice de estos pintores que, en términos platónicos, podríamos quizá definir como «poiéticos» o «heurísticos», «dejan a menudo que su vista se pose alternativamente en uno y otro lado, es decir,

[1] Sobre la doctrina platónica de lo bello en el arte cfr. recientemente Ernst Cassirer, en *Vorträge der Bibl. Warburg*, II, 1923.

una vez sobre aquello que es verdaderamente justo, bello, prudente, etc., y otra sobre aquello que es considerado como tal entre los hombres, y con mezclas y combinaciones crean, con sus propios materiales, la imagen humana, para cuya concepción se dejan guiar por aquello que Homero llamaba divino o semejante a lo divino, cuando se manifiesta entre los hombres»[2]. Sin embargo, a pesar de tales consideraciones y otras parecidas[3], la filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, sí por lo menos ajena al arte, y así se comprende que casi todos los posteriores —sobre todo Plotino— hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes «miméticas» una condena general de las artes figurativas en cuanto tales. Ya que, al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual *sui generis* (por otra parte, la autonomía de la esfera estética respecto a la teórica y ética no fue alcanzada antes del s. XVIII). Por ello, él debía necesariamente lograr reducir el ámbito de aquellas manifestaciones artísticas a la limitada medida en la que él, desde su punto de vista, podía aprobarlas; e incluso atendiendo a este estrecho círculo, el arte tenía, en su opinión, un valor limitado: si la misión del arte ha de ser la «verdad» con respecto a las Ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad, en la que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones. (Por ello Platón contrapone lógicamente al arte griego libre el de los egipcios, sujeto a normas, cuyas obras de hace diez mil años no eran más bellas ni más feas que las actuales; es más, estaban trabajadas en el mismo estilo[4].) E incluso allí donde se haya conseguido este ideal de inmutabilidad, generalidad y eternidad de acuerdo con las posibilidades humanas, la obra de arte no puede jamás pretender alcanzar una categoría más alta que la de un *εἴδωλον*, que, a pesar de la aparente conformidad, está en muchos aspectos en contradicción con su Idea, y que no puede acercarse a ella más que el *ὄνομα*, de cuya ayuda precisa el filósofo para expresar sus juicios[5]. El valor de una creación artística no se determina, por tanto, de distinta forma que el valor de una investigación científica: para Platón, según la medida en que ha sido aplicado en ella el conocimiento teórico, y, especialmente, el matemático[6]. La mayoría

[2] Platón, *República*, VI, 501.

[3] Cfr., por ejemplo, el párrafo citado en la nota 33.

[4] Platón, *Leyes*, II, 656 D-E.

[5] Platón, *Epístolas*, VII, 342-3.

[6] Obsérvese que el concepto platónico de la *εὕρεσις* significa justamente lo contrario que lo que nosotros acostumbramos a entender por «invención»: la *εὕρεσις* platónica, más que una invención de formas nuevas e individuales, es un descubrimiento de principios eternos y universalmente válidos, tal y como los contiene sobre todo la matemática. Por tanto sería lógico adjudicar a la arquitectura y a la música el puesto más alto en una jerarquía platónica de las artes. E. Wind prepara un trabajo sobre este tema.

de las obras que generalmente han sido y son consideradas artísticas e incluso excelentes, entran para él bajo el concepto de la *μιμητικὴ τέχνη*, contra la cual lanzó en el libro X de la *República* y en el Sofista sus famosos juicios condenatorios: o el artista crea copias exactas que, en el sentido de la *μίμησις εἰκαστική*, reproducen el contenido de la realidad sensible, siguiendo lo verdadero, y por tanto se contenta con una inútil duplicación del mundo fenoménico que sólo imita las Ideas[7], o bien crea simulacros inexactos y engañosos que, en el sentido de la *μίμησις φαντασνική*, empequeñecen lo grande y agrandan lo pequeño, para engañar a nuestra vista imperfecta[8], y entonces su obra aumenta la confusión en nuestra alma, y está, en honor a la verdad, en un nivel inferior al del mundo sensible, como *τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας*[9]. Según una conocida poesía de Johann Tzetzes, Fidias, considerando como *ὀπτικός* y *γεωμέτρης* la aparente reducción de los objetos situados a gran altura, habría dado a su Atenea proporciones objetivamente erróneas, y precisamente por ello habría obtenido la victoria sobre Alkamenes[10]; para Platón esta obra habría sido un ejemplo típico de ese arte falso al que acusa —y casi parece que su acusación estuviera dirigida precisamente contra esta obra fidíaca— de considerar con respecto a los cambios de perspectiva no *τὰς οὔσας συμμετρίας*, sino *τὰς δοξούσας εἶναι καλάς*[11]. También de esto se puede deducir por qué respondían más a su ideal las obras de aquellos pintores y escultores egipcios, que no sólo se mantenían inmutablemente fieles a sus rígidas fórmulas, sino que también detestaban cualquier concesión a la percepción visual; y, finalmente, para él no era el artista sino el dialéctico el que debía revelar el mundo de las Ideas. Ya que, mientras que el arte no se detiene en la reproducción de las imágenes, la filosofía posee el supremo privilegio de utilizar las palabras sólo como base para acceder al conocimiento, acceso que termina para el artista con la creación del *εἴδωλον*[12].

Si, en cambio, interrogamos a un pensador del siglo XVI —es decir, de una época en la que el arte figurativo era entendido en su totalidad como *μίμησις*, si bien no sólo como imitación en el sentido del «realismo»—, si le interrogamos sobre su modo de concebir la esencia de la Idea platónica, leemos, por ejemplo, en Melanchton: «Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis»[13]. Esta interpretación (que implícitamente trata de reconciliar a Platón con Aristóteles)[14], se diferencia del concepto genuinamente platónico sobre todo en dos puntos: en primer lugar, porque las Ideas

[7] Cfr. al respecto los argumentos de Proclo citados en la nota 63.

[8] Platón, *Sofista*, págs. 233 y ss.; cfr. especialmente J. A. Jolles, *Vitruvs Aesthetik*, Diss. Friburgo, 1906, págs. 51 y ss. Sobre la interpretación errónea que la distinción platónica entre *μίμησις εἰκαστική* y *μίμησις φανταστική* sufrió en los siglos XVI y XVII, cfr. notas 144 y 259.

[9] Platón, *República*, X, 602.

[10] J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen z. Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen*, 1868, núm. 772.

[11] Platón, *Sofista*, 235 E-236 A.

[12] Cfr. E. Cassirer, *op. cit.*

[13] Melanchton, *Ennaratio libri I, Ethicor. Arist.*, cap. VI (*Corp. Ref.* XVI, col., 290).

[14] Melanchton rechaza con pleno conocimiento de causa la percepción de las ideas como *οὐσίαι* metafísicas, y —quizá interpretando mejor la opinión platónica— las adecua a las «defi-

no son ya sustancias metafísicas, que existen fuera del mundo fenoménico sensible y también fuera del intelecto en una ὑπερουράνιος τόπος, sino representaciones o visiones, que tienen lugar en el propio espíritu humano; y, en segundo lugar, porque al filósofo de esta época le parece natural ver a las Ideas manifestarse preferentemente en la actividad artística. Es en el pintor, y no ya en el dialéctico, en quien se piensa en primer lugar, cuando se habla de «Idea»[15].

La máxima de Melanchton (que no era un teórico del arte propiamente dicho, y que no mostró jamás especial interés por las artes figurativas) es doblemente significativa: por una parte, nos hace suponer que en adelante la teoría específica del arte se apropiará cada vez con mayor celo de la doctrina de las Ideas, o, mejor dicho, será atraída con mayor fuerza hacia esta doctrina; por otra, nos hace preguntarnos cómo fue posible que el concepto de la Idea, del cual el mismo Platón había deducido tantas veces la inferioridad de la actividad artística, se convirtiera, en cambio, en algo casi específicamente estético. La respuesta nos la facilita el propio Melanchton; para su interpretación de la doctrina de las Ideas se apoya en Cicerón[16], y nos demuestra así que la propia Antigüedad, preparando el terreno a las concepciones renacentistas, había convertido la doctrina de las Ideas de Platón en un arma contra la teoría platónica del arte.

---

nitiones» o a las «denotationes» de Aristóteles; no sin fundamento se remite al Orador de Cicerón: «Hanc absolutam et perfectam rei definitionem Plato vocat Ideam... Et ex hoc loco Ciceronis judicari potest, ideas apud Platonem intelligendas esse non animas aut formas coelo delapsas, sed perfectam notitiam iuxta dialecticam» (*Scholia in Ciceronis Oratorem*, *Corp. Ref.* XVI, cols. 771 y siguientes).

Es significativo el que también Melanchton aplique, en primer lugar, a los representantes de las artes figurativas el concepto de «Arte», naturalmente entendido por él (al igual que por Durero y otros) completamente en el sentido de *ratio*, mientras que, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino, con una definición casi idéntica por lo demás, toma como ejemplo al geómetra.

Santo Tomás (*Summa Theol.*, II, 1, qu, 57, art. 3 en la ed. Fretté y Maré, II, pág. 362):

«Respondeo dicendum, quod ars nihil aliud est, quam ratio recta aliquorum operum faciendorum».

Melanchton, (*Initia doctr. phys.*, *Corp. Ref.* XIII, col. 305):

«Est autem ars recta ratio faciendorum operum, ut statuarius certam habet notitiam dirigentem manus, sculpentem imaginem in statua, id est partes statuae tantisper ordinantem, donec efficiatur similitudo eius archetypi, quem imitatur».

[15] Arquímedes, que introdujo la «imago motuum αὐτομάτων caelestium», es citado sólo en segundo término.

[16] Sobre la relación entre Melanchton y Cicerón, cfr. Dithey, *Gesamm. Schriften*, 1914, II págs. 172 y ss.



La Antigüedad

El «Orador» de Cicerón, que es una autoapología presentada en forma de tratado teórico[17], compara al perfecto orador con una «Idea», que no podemos hallar empíricamente, sino sólo imaginarla en nuestro espíritu, y también le compara con el objeto de la representación artística, en cuanto que éste tampoco puede ser captado con la vista en su total perfección, sino que existe en el alma del artista sólo como una imagen: «Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado —como el modelo respecto al retrato—, no sea aún más bello; pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista ni con el oído ni con ningún otro sentido, sino sólo con el espíritu y el pensamiento; por eso podemos imaginar algo que supere en belleza a las propias esculturas de Fidias, que en su género son lo más perfecto, y también a las pinturas ya mencionadas[18]; ya que, cuando este artista creaba el Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre (real) al que pudiera retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la Belleza; contemplándola, e inmerso en ella, dirigía su arte y su obra a la representación de esta idea. Del mismo modo que en el campo de las artes figurativas existe algo perfecto y superior, a cuya forma ideal se remiten, en su reproducción artística, todas las cosas que no caen bajo el control sensorial (es decir, los entes divinos a representar)[19], así vemos las formas de la perfecta

[17] Cfr. W. Kroll, *M. Tulli Ciceronis Orator*, 1913, Introducción.

[18] Es decir (II, 5): el *Jalisos* de Protogenes (en Rodâs, donde fue visto por el propio Cicerón), la *Afrodita* de Apelles (en Kos), el *Zeus* de Fidias y el *Doríforo* de Policleto; por lo tanto, dos pinturas y dos esculturas.

[19] Así, siempre que se mantenga el «non» (atestiguado por los manuscritos) delante del «cadunt», confiriendo bastante verosimilitud al sentido dado anteriormente y que debemos al profesor Plasberg-Hamburg, del «ea, quae sub oculos ipsa non cadunt» referido a las «representaciones de entes divinos». Ultimamente también H. Sjögren (*Eranos*, XIX, págs. 163 y ss.) ha dado esta interpretación.

Si, en cambio, siguiendo a Vettori (Victorius, *Var. Lectiones*, XI, 14) suprimimos el «non» (la conjetura propuesta por W. Friedrich, «Jahrbuch f. klass. Philol.» CXXIII, 1881, págs. 180 y ss., llega también a la misma conclusión), entonces por las «cosas que se representan a los ojos» habría que entender la *«obra de arte visible»*, que correspondería al *discurso audible;* así expre-

oratoria sólo con el espíritu, y lo que captamos a través del oído es su copia. A estas formas de las cosas llamaba Platón —ese sumo escritor y maestro no sólo del pensamiento, sino también de la palabra— «Ideas»; él niega su temporalidad, afirma su carácter eterno, y las considera ubicadas en la razón y en el pensamiento. Todo lo demás nace y muere, se transforma y pasa, no permaneciendo jamás en un único y mismo estado»[20]. En esta exposición retóricamente exaltada de la creación artística, la doctrina platónica de las Ideas viene de hecho a invalidar la concepción estética de Platón: aquí el artista no es ni un imitador del trivial y engañoso mundo fenoménico, ni alguien que, ligado a rígidas normas y vuelto hacia una *οὐσία* metafísica es, en última instancia, condenado a un vano esfuerzo, sino que en su propio espíritu guarda un sublime prototipo de belleza, en el cual, como creador, puede fijar su mirada interior; y aunque no pueda transferirse a la obra creada toda la perfección de esa imagen interior, contiene ésta, sin embargo, una belleza muy superior a la simple copia de una «realidad» atractiva, pero presentada sólo a través de los engañosos sentidos y, sin embargo, muy distinta del simple reflejo de una «verdad» únicamente cognoscible por el intelecto. Es evidente que semejante interpretación del pensamiento platónico (que se realizó por primera vez en Cicerón) era posible sólo bajo una doble condición: que tanto el concepto de la esencia del arte como el de la esencia de la Idea se hubieran modificado no ya en sentido distinto, sino contrario al originario de Platón. Por lo que se refiere a lo primero, la valoración del arte y de los artistas, en un principio meramente externa, había aumentado considerablemente en el ambiente helenístico-romano: primero, el pintor[21], y después,

---

samente Vettori, *op. cit.* Por supuesto queda descartado el pensar que el «ea quae...» se refiera a un modelo natural, ya que el orador describe aquí precisamente la creación del artista, que trabaja sin ninguna referencia exterior. Sobre la interpretación característica que da Gio. Pietro Bellori precisamente a este párrafo, cfr. más adelante pág. 98.

[20] Cicerón, *Orator ad Brutum*, II, 7 y ss. (ed. Kroll, págs. 24 y ss., reproducida parcialmente por Overbeck, *op. cit.*, núm. 717):

«Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit, non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an numquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud ut ex ore aliquo quasi imago, exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur, itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora, nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea, quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat *ἰδέας* ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri: cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum».

[21] Cfr. al respecto el ensayo de Burckhardt, *Die Griechen und ihre Künstler* (Jak. Burckhardt, *Vorträge*, ed. Dürr, 1918, págs. 202 y ss.). Que la comprensión del valor creativo de la producción artística en lo que respecta a la pintura se había manifestado hacia ya tiempo lo demuestra, entre

también el escultor (cuyo trabajo sucio y fatigoso debía resultar sumamente vulgar para la mentalidad griega del Siglo de Oro)[22], son reconocidos, cada vez más, como personalidades eminentes, privilegiadas[23]; la pintura es admitida explícitamente, si damos crédito a Plinio, en la categoría de las artes libres (es decir, dignas de ser practicadas por ciudadanos libres)[24]; comienzan a aparecer los expertos en arte; florece la literatura artística; surge la pasión por el coleccionismo, y el favor de los príncipes y de los ricos contribuye a aumentar el prestigio de las artes; y si las «artes miméticas» de Platón debían, por amor a la verdad, ser desterradas de su Estado[25], en la introducción a las *Εἰκόνες* de Filóstrato encontramos estas palabras (que presentan una singular afinidad con una conocida sentencia de Leonardo da Vinci)[26]: «El que no ama la pintura hace agravio a la verdad y a la sabiduría»[27]. Esta sentencia demuestra ya que a la mayor valoración externa de las artes iba unida una mayor valoración interna del arte; que aquello que Platón negaba totalmente, o admitía sólo a condición de que fueran sacrificadas la libertad y la originalidad artísticas, había llegado a obtener un reconocimiento cada vez más universal; demuestra, en definitiva, la autonomía del arte frente a la realidad aparente e imperfecta. El pensamiento de la Antigüedad (como después se hará en el Renacimiento) en lo que respecta al arte yuxtapuso ingenuamente dos principios contradictorios desde el primer momento: la idea de que la

---

otros, Empedocles en un verso donde, anticipando el *τόπος* del «Deus Pictor», «Deus Statuarius», «Deus Artifex», compara la génesis del cosmos a la de una pintura (H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1922, I, pág. 234, núm. 23):

«ὡς δ'ὁπόταν γραφέες ἀναθήματα ποικίλλωσιν
ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε,
οἵτ' ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,
ἁρμονίηι μείξαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ'ἐλάσσω,
ἐκ τῶν εἴδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι,
δένδρεά τε κρίζοντε καὶ ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας.
θῆράς τ'οἰωνούς τε καὶ ὑδατοθρέμμονας ἰχθῦς
καί τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῆισι φερίστους·
οὕτω μήσ' ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι,
θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄςπετα, πηγήν,
ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας.»

[22] Los mismos argumentos que en el *Sueño* de Luciano contraponen la *Παιδεία*, es decir, la cultura literaria, a la *Τέχνη*, o sea, la escultura, serán después esgrimidos en la literatura renacentista (donde tanto abundan las polémicas de procedencia) por parte de la pintura en contra de la escultura. Cfr. especialmente el célebre «Paragone» en la introducción al libro de Leonardo sobre la *Pintura.*

[23] Son interesantes, por ejemplo, las famosas anécdotas sobre la postura de Alejandro Magno con respecto a Apelles (Overbeck, núms. 1834-1836).

[24] Plinio, *Hist. Nat.*, XXXV, 77. El párrafo lo cita, con algunas modificaciones que refuerzan aún más su importancia, Romano Alberti, en el *Tratatto della nobiltà della pittura*, Roma, 1585, página 18.

[25] Platón, *Rep.*, 605 y ss.

[26] M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, 1911, pág. 157, (del Ms. Ash., fol. 20r): «como aquel que desprecia la pintura no ama ni la filosofía ni la naturaleza».

[27] Filóstrato, ed. G. L. Kayserm 1853, pág. 379. Es típico de la época de Cicerón el omitir los nombres de los autores al citar las cuatro obras de arte que pone como ejemplo en el Orador: habla del *Jalisos* como nosotros hablaríamos de la *Ronda Nocturna*, con la certeza de que el nombre del artista les es familiar a los lectores.

obra de arte es inferior a la naturaleza, a la que imita hasta lograr, en el mejor de los casos, una perfecta ilusión, y la idea de que la obra de arte es superior a la propia naturaleza, ya que, al corregir los defectos de cada uno de los productos de ésta, la sitúa frente a nuevos aspectos de la Belleza. Junto a las infinitas anécdotas de todo tipo, como la de las uvas pintadas que servían de añagaza a los gorriones, la de los caballos pintados, a los que relinchaban los vivos, la del telón pintado que incluso llegaba a engañar al artista; junto a los numerosos epigramas sobre la naturaleza de la vaca de Mirón[28], está el reconocimiento de que las obras de un Policleto habían dado a la figura humana «una gracia superior a la verdad»[29]; está la desaprobación de aquel Demetrio que se había excedido en la fidelidad a la naturaleza y había antepuesto el parecido a la belleza[30]; y están los múltiples párrafos de los poetas, en los que la belleza casi sobrenatural de una persona es elogiada comparándola con esculturas y pinturas. Ya Sócrates consideraba lógico que la pintura, aunque por propia naturaleza *εἰκασία τῶν ὁρωμένων*, fuera autorizada e incluso obligada, «ya que no se encuentra fácilmente una forma totalmente exenta de imperfecciones», a reunir en una figura, para que ésta pudiera aparecer bella, los más bellos elementos de distintos cuerpos[31]. Del propio Zeuxis, autor de las famosas uvas que engañaban a los gorriones, se contaba la fábula, repetida hasta la saciedad, sobre todo en el Renacimiento, de que para representar a Helena rogó a las cinco doncellas más bellas de la ciudad de Croton que le permitieran copiar lo más bello de cada una de ellas[32]. Incluso Platón, el «enemigo del arte», comparó en un párrafo digno de ser tenido en cuenta su soñado prototipo del Estado perfecto, que en la realidad no se podrá realizar jamás, con la creación de un pintor que hubiera intentado dar el paradigma de un hombre de belleza absoluta y fuera, por tanto, digno de ser estimado como excelente artista, no aunque no pudiera demostrar la existencia empírica de una criatura tan perfecta, sino precisamente por ello[33]. Aristóteles, con su característico estilo lapidario, formuló así este concepto fundamental: «Los hombres grandes se diferencian de los corrientes como los bellos de los feos y como una buena pintura de la realidad, precisamente porque aquello que está muy disperso se encuentra allí reunido en un todo»[34].

---

[28] Overbeck, núm. 1649, núms. 550 y ss.

[29] Overbeck, núm. 968 (Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10, 7).

[30] Overbeck, núm. 903 (Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10, 9).

[31] Overbeck, núm. 1701 (Jenofonte, *'Απομνημ.* III, 10, 1): «*Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥάδιον ἑνὶ ἀνθρώπω περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλων συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποεῖτε φαίνεσθαι; ποιοῦμεν γάρ, ἔφα, οὕτως.*»

[32] Overbeck, núms. 1667-1669 (Plinio, *Hist. Nat.*, XXXV, 64; Cicerón, *De Invent.*, II, 1, 1; Dionisio de Halicarnaso, *De priscis script. cens.* 1).

[33] Platón, *Rep.*, 472: «*Οἴει ἂν οὖν ἧττόν τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι, ὃς ἂν γράψας παράδειγμα, οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος, καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἱκανῶς ἀποδοὺς μὴ ἔχη ἀποδεῖξαι, ὡς καὶ δυνατὸν γενέυθαι τοιοῦτον ἄνδρα; Μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε, ἔφη.*»

[34] Aristóteles, *Polít.*, III, 11 (1281, 5); lo verdadero puede superar en una parte determinada a la imagen ideal pintada, del mismo modo que un hombre corriente puede superar a uno extraordinario en una capacidad o aptitud en particular. Cfr. también al respecto *Poética*, XXV: «*τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν τοιούτους δ'εἶναι, οἵους Ζεῦξις ἔγραψεν.*»

Así, al determinar el concepto de *μίμησις*, no fue del todo ajena al pensamiento de la Antigüedad griega la idea de que el artista se hallase frente a la naturaleza no sólo como sumiso copista, sino también como un rival independiente que, con su libre facultad creadora, corrigiera las imperfecciones de ésta; y con el cambio cada vez más acusado de lo visible a lo inteligible, característico del desarrollo de la filosofía griega tardía (basta pensar en las interpretaciones alegóricas de los mitos de la diatriba estoica), se llega incluso a la convicción de que el arte, en su forma más elevada, puede prescindir totalmente del modelo sensible y emanciparse por completo de la impresión de lo realmente perceptible. El término de esa segunda línea del pensamiento griego, junto a la cual, sin embargo, subsiste inalterada la otra primitiva, lo señalan sentencias como la de Dion Crisóstomo (que no se refiere por casualidad precisamente al Zeus de Fidias)[35] en su discurso olímpico: «Ni siquiera un tonto sería capaz de creer que el Zeus olímpico de Fidias se asemeja en tamaño y belleza a cualquier mortal»[36]; o como aquella más antigua de Filóstrato, el cual hace que su Apolonio de Tyana responda a la sarcástica pregunta de un egipcio sobre si Fidias o los otros artistas griegos habían estado en el cielo y observado a los dioses en su verdadero aspecto, con las siguientes palabras: «Esto lo ha realizado la fantasía, que es mejor artista que la imitación, ya que ésta representa lo que ve, y la fantasía, en cambio, lo que no ve»[37].

Con esto hemos llegado a un punto en el que comienza a ser comprensible la identificación realizada por Cicerón de la Idea platónica con una de las «ideas artísticas» inherentes al espíritu del pintor o del escultor. Ya que, aunque la crítica estética —pronunciándose apasionadamente en contra de aquella tendencia antiartística que se había manifestado ya en la Antigüedad pagana, y combatiéndola en cierto modo con sus propios argumentos espiritualistas— había conseguido elevar el objeto de la representación de la categoría de una realidad sensible a la de una representación espiritual, la filosofía, por el contrario, se inclinaba cada vez más a rebajar el principio

[35] Si se comparan las aserciones de Dion y de Filóstrato con las de Cicerón, Plotino, Proclo y Séneca el Viejo (en lo que respecta a Dion y Filóstrato, cfr. las notas siguientes; para Cicerón, anteriormente pág. 17; para Plotino, pág. 26; para Proclo, nota 63, y para Séneca, pág. 123) se compartirá la opinión de Kroll *(op. cit.*, pág. 25, nota), que fundamenta la tesis de la ausencia de modelos en las representaciones fidíacas de divinidades y sobre todo de Zeus, en una antigua y extendida tradición. Hay que añadir también un Epigrama de la Antología Griega (Overbeck, núm. 716) y, sobre todo, el famoso retrato, que quizá sirva de punto de partida para la cuestión, según el cual Fidias, al preguntársele en qué «paradigma» pensaba inspirarse para su Zeus, habría respondido: «según las palabras de Homero *ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων*» (Overbeck, núm. 698).

[36] Dion de Prusa, ed. Joh. de Arnim., 1893, II, pág. 167. Esta máxima corresponde al alto concepto que Dion tiene de la misión del artista, que para él es un «*μιμητὴς τῆς δαιμονίας φύσεως*».

[37] Filóstrato, *Apollon. Tyan.*, VI, 19 (ed. Kayser, pág. 118): «*φαντασία ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο.*» La interpretación de Jul. Walters *(Gesch. d. Aesthetik im Altertum*, 1893, pág. 794) no parece basarse por lo menos en el significado literal del texto.

del conocimiento, es decir, la Idea, de la categoría de una *οὐσία* metafísica a la de un simple *ἐννόημα*. Del mismo modo que el objeto artístico había trascendido la esfera de la realidad empírica, la Idea filosófica había descendido del *ὑπερουράνιος τόπος*, y a ambos les había sido asignada como sede (aunque aun no en sentido psicológico) la conciencia humana, donde podían compenetrarse y fundirse. Porque, si primero la Stoa había considerado las Ideas platónicas como innatas, como *ἐννοήματα* que preceden la experiencia o «*notiones anticipatae*» (que nosotros difícilmente podemos considerar «subjetivas» en el sentido actual, pero que, sin embargo, se contraponen a las esencias trascendentes de Platón, como contenido inmanente de la conciencia)[38], Aristóteles después sustituyó (y esto es aún más importante para nosotros) el dualismo antitético entre el mundo de las ideas y el mundo fenoménico por la relación sintética de reciprocidad entre concepto general y representación individual, en el campo de la gnoseología, y en el campo de la filosofía de la naturaleza y del arte, por la recíproca relación sintética entre Forma y Materia: lo que nace de la naturaleza o de la mano del hombre no se produce ya como imitación de una determinada Idea a través de una determinada manifestación, sino que nace de la introducción de una determinada forma en una determinada materia; un individuo es «esta determinada forma de esta carne y huesos»[39], y en cuanto a las obras de arte, éstas se distinguen de los productos de la naturaleza sólo porque su forma, antes de penetrar en la materia, existe en el alma humana[40].

Bajo la influencia de esta definición aristotélica del arte (que, incluyendo todas las «*artes*», también las de la medicina y la agricultura, debía asumir en la Edad Media un significado infinitamente más amplio que los conceptos de la Poética concernientes a las artes, en el sentido estricto de la palabra, y no resucitados hasta el Renacimiento) podía realizarse sin esfuerzo la identificación de la representación artística con la Idea, máxime cuando Aristóteles había dejado el significado platónico de *εἶδος* a la «forma», en general, y, en particular, a esa «forma íntima» que habita en el alma del artista y que éste plasma en la materia con su actividad. La formulación de Cicerón constituye, por decirlo así, un compromiso entre Aristóteles y Platón (pero un compromiso que, por su parte, presupone la existencia de una concepción estética antiplatónica): aquella «*forma*» o «*species*» preexistente en el espíritu de Fidias, contemplando la cual él creó su Zeus, es semejante al producto de una hibridación entre el aristotélico *ἔνδον εἶδος* —con el que tiene en común

---

[38] Cfr. Joh. ab Armin, *Stoicor. vet. fragmenta*, I, 1905, pág. 19, y II, 1903, pág. 28. Además, Plutarco, *de placit, philos.*, I, 10, y stobeo, *Eclog.*, I, 12, 332 (ed. Meinecke, 1860, pág. 89).

[39] Aristóteles, *Metaph.*, VII, 8 (1034a).

[40] Aristóteles, *Metaph.*, VII, 7 (1032a). Además de las dos categorías *ὕλη* y *μορφή (εἶδος, ἰδέα)*, Aristóteles, como es sabido, conoce otras tres *(αἰτία, τέλος, τό κινοῦν)*, que también se revelan aplicables a la creación artística, y que más tarde fueron recogidas por Séneca en este sentido (cfr. págs. 23 y ss. y nota 41). Pero ya Scaligero reconoció con gran acierto que en realidad sólo las dos primeras pueden ser consideradas «esenciales»: sólo la *ὕλη* y la *μορφή* son condiciones *a priori* para la existencia de la obra de arte; *τέλος* y *κινοῦν* no son más que las condiciones «empíricas» para su realización.

la propiedad de ser una representación inmanente de la conciencia— y la Idea platónica, de cuya absoluta perfección, de cuyo «*perfectum et excellens*» participa ella.

Pero esta fórmula ciceroniana de compromiso, precisamente en cuanto tal, encierra un problema particular que, aunque no se presentaba conscientemente, reclamaba una solución. Si aquella imagen íntima, que constituye el objeto propio de la obra de arte, no es otra cosa que una representación que habita en el espíritu del artista, una «*cogitata species*», ¿qué es lo que le garantiza entonces esa perfección, a través de la cual debe superar los aspectos de la realidad? Y si, por el contrario, ésta posee realmente esa perfección, ¿no debe ser algo totalmente distinto de una simple «*cogitata species*»? En última instancia sólo existían dos caminos para resolver esta disyuntiva: o bien se negaba a la Idea, ya identificada con la «representación artística», su absoluta perfección, o bien se legitimaba metafísicamente esta perfección. La primera solución es la de Séneca; la segunda, la del Neoplatonismo.

Séneca admite sin reservas la posibilidad de que el artista, en lugar de un objeto natural visible, pueda imitar una representación formada dentro de él mismo; él no sólo no advierte entre aquél y ésta ninguna diferencia de valor, sino que tampoco ve diferencias en cuanto a la sustancia: que el artista trabaje según un modelo real o ideal, que su objeto se presente ante sus ojos como un aspecto de la realidad, o que habite en su espíritu como una imagen interior, no es para Séneca una cuestión de valor o de intención, sino simplemente una cuestión de hecho. La epístola 65[41], refiriéndose a Aristóteles, enumera en

---

[41] Séneca, *Epistolae*, LXV, 2 y ss.: «Dicunt, ut scis, Stoici nostri duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiant, causam et materiam. Materia iacet iners, res ad omnia parata, cessatura, si nemo moveat. Causa autem, id est ratio, materiam format et quocumque vult versat, ex illa varia opera producir. Esse ergo debet, unde fiat aliquid, deinde a quo fiat. Hoc causa est, illud materia.

Omnis ars naturae imitatio est. Itaque quod de universo dicebam, ad haec transfer, quae ab homine facienda sunt. Statua et materiam habuit, quae pateretur artificem, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua materia aes fuit, causa opifex. Eadem conditio rerum omnium est; ex eo constant, quod fit, et ex eo, quod facit. Stoicis placet unam causam esse, id, quod facit. Aristoteles putat causam tribus modis dici: "Prima", inquit, "causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex. Tertia est forma, quae unicuique operi inponitur tamquam statuae; nam hanc Aristoteles idos vocat". "Quarta quoque", inquit, "his accedit, propositum totius operis." Quid sit hoc, aperiam. Aes prima statuae causa est. Numquam enim facta esset, nisi fuisset id, ex quo funderetur ducereturve. Secunda causa artifex est. Non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma. Neque enim statua ista Doryphoros aut Diadumenos vocaretur, nisi haec illi esset inpressa facies. Quarta causa est faciendi propositum. Nam nisi hoc fuisset, facta non esset. Quid est propositum? Quod invitavit artificem, quod ille secutus fecit; vel pecunia est haec, si venditurus fabricavit, vel gloria, si laboravit in nomen, vel religio, si donum templo paravit. Ergo et haec causa est, propter quam fit; au non putas inter causas facti operis esse numerandum, quo remoto factum non esset?

His quintam Plato adicit exemplar, quam ipse ideam vocat; hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat, effecit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus, quod ibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque universorum, quae agenda sunt, et modos mente complexus est; plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat, immotrales, inmutabiles, infatigabiles. Itaque homines quidem pereunt, ipsa autem humanitas, ad quam homo effingitur, permanet, et hominibus laborantibus, intereuntibus illa nihil patitur. Quinque ergo causae sunt, ut Plato dicit: id ex quo, id a quo, id in quo, id ad quod, id propter quod. Novissime id quod ex his est. Tamquam in statua,

primer lugar cuatro «causas» de la obra de arte: «la materia, *de la cual* surge ésta; el artista, *por medio del cual* surge; la forma, *en la que* surge; y la finalidad, *por cuyo motivo* surge» (por ejemplo, el lucro o la gloria o la devoción religiosa). «A estas cuatro causas —continúa— Platón añade todavía una quinta, el modelo (ejemplar), que él mismo llama Idea: esto es precisamente aquello a lo que el artista mira para efectuar la obra que se propone; no importa que este modelo esté fuera del artista y que éste pueda dirigir su mirada hacia él, o que lo tenga dentro de sí como algo que él mismo ha concebido y colocado allí.» Entendido en este sentido, el concepto de la Idea artística concuerda totalmente con el del objeto representado, en contraposición a la forma de la representación (que Séneca denomina *idos* = εἶδος, utilizando una terminología completamente distinta de la platónica), e incluso puede ser referido desde luego, al modelo natural. «Suponte que quiero pintar tu retrato —dice en otra carta—. Como modelo del cuadro te tengo a ti, y de ti recibe el espíritu una cierta imagen *(habitus)*, que expresa en su obra; por tanto, ese rostro que me inspira y me guía, y según el cual se rige la imitación, es la Idea...»; y más adelante: «Antes me he referido al pintor. Si éste quisiera pintar un retrato de Virgilio, le contemplaría a él. Su idea sería el rostro de Virgilio, el modelo de la obra de arte. Lo que el artista toma del modelo e introduce en la obra de arte es el *idos* (= εἶδος; también aquí, como antes, = forma); aquél es el modelo, ésta la forma, que es tomada del modelo e introducida en la obra. El primero es imitado por el artista; la segunda es creación suya. La estatua posee un rostro: es el *idos;* el modelo natural, contemplado por el artista durante la ejecución de la estatua, posee un rostro: es la Idea»[42].

---

quia de hac loqui coepimus, id ex quo aes est, id a quo artifex est, id in quo forma est, quae aptatur illi, id ad quod exemplar est, quod imitatur is, qui facit, id propter quod facientis propositum est, id quod ex istis est, ipsa statua est. Haec omnia mundus quoque, ut ait Plato. habet. Facientem: hic deus est. Ex quo fit: haec materia est. Formam: haec est habitus et ordo mundi, quem videmus. Exemplar, scilicet, ad quod deus hanc magnitudinem operis pulcherrimi fecit. Propositum, propter quod fecit. Quaeris, quod sit propositum deo? Bonitas: Ita certe Plato ait: "Quae deo faciendi mundum fuit causa? Bonus est; bono nulla cuisquam boni invidia est. Fecit itaque quam optimum potuit." Fer ergo, iudex, sententiam et pronuntia, quis tibi videatur verissimum dicere, non quis verissimum dicat. Id enim tam supra nos est quam ipsa veritas.»

Más adelante se demostrará que todas estas «causas» de la obra de arte en realidad son sólo causas secundarias, también la «Idea» = «Exemplar»: «Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo lima.»

[42] Séneca, *Epistolae*, LXVIII, 16 y ss.: «Nunc ad id, quod tibi promisi, revertor, quomodo quaecumque sunt, in sex modos Plato partiatur. Primum illud, "quod est" nec visu nec tactu nec ullo sensu conprenditur; cogitabile est. Quod generaliter est, tamquam homo generalis, sub oculos non venit; sed specialis venit, ut Cicero et Cato. Animal non videtur; cogitatur. Videtur autem species eius, equus et canis.

Secundum ex his, quae sunt, ponit Plato quod eminet et exsuperat omnia. Hoc ait per excellentiam esse. Poeta communiter dicitur, omnibus enim versus facientibus hoc nomen est, sed iam apud Graecos in unius notam cessit; Homerum intellegas, cum audieris poetam. Quid ergo hoc est? Deus scilicet, maior ac potentior cunctis.

Tertium genus est eorum, quae proprie sunt; innumerabilia haec sunt, sed extra nostrum posita conspectum. Quae sint, interrogas. Propria Platonis supellex est; ideas vocat, ex quibus omnia, quaecumque videmus, fiunt et ad quas cuncta formantur. Haec immortales, immutabiles,

Si para Séneca la representación interna del objeto no tiene ninguna primacía sobre su visión exterior, e incluso puede designar indistintamente tanto una como otra con el vocablo «Idea»[43], Plotino, en cambio, se esfuerza en su filosofía en elevar al ἔνδον εἶδος del artista a la categoría metafísica de un «prototipo perfecto y sublime». Plotino rechaza los ataques platónicos contra la μιμητικὴ τέχνη: «Si se desprecian las artes porque son imitadoras de la naturaleza es necesario decir que también imita la propia naturaleza; por tanto, hay que reconocer que éstas no reflejan sólo lo visible, sino que se remontan a los principios *(λόγοι)*, en los que la naturaleza, a su vez, tiene su origen; y, además, estas artes aportan y añaden mucho allí donde falta algo (para la perfección), ya que ellas poseen la belleza. Fidias no ha creado su Zeus según una realidad visible, sino tal y como el propio Zeus aparecería si quisiera manifestarse ante nuestros ojos»[44].

Con esto se sitúa la Idea artística en una posición totalmente nueva: ésta, contemplada por el artista en su propio espíritu, despojada en cierto modo de la rígida inmovilidad que le atribuía Platón, es transformada por el artista en una «visión» viviente[45], y sin embargo, se eleva, de forma totalmente

---

inviolabiles sunt. Quid sit idea, id est, quid Platoni esse videatur, audi: "*Idea est eorum ,quae natura fiunt, exemplar aeternum.*" *Adiciam definitioni interpretationem, quo tibi res apertior fiat: volo imaginem tuam facere. Exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum mens nostra, quem operi suo imponat. Ita illa quae me docet et instruit facies, a qua petitur imitatio, idea est.* Talia ergo exemplaria infinita habet rerum natura, hominum, piscium, arborum, ad quae quodcumque fieri ab illa debet, exprimitur.

Quartum locum habebit idos. Quid sit hoc idos, attendas oportet et Platoni inputes, non mihi, hanc rerum difficultatem. Nulla est autem sine difficultate subtilitas. Paulo ante *pictoris* imagine utebar. *Ille, cum reddere Vergilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar. Ex hac quod artifex trahit et operi suo inposuit, idos est.* Quid intersit, quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita. Alteram artifex imitatur, alteram facit. *Habet aliquam faciem statua; haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit; haec idea est.* Etiamnunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus»

[43] La formulación tan singular a primera vista «Idea erat Vergilii facies» impresionó durante el Renacimiento (y ello es de destacar) a Jul. César Scaligero, en cuya *Poética* el III libro lleva por título «Idea». Este habría querido hablar primero de la finalidad de la poesía *(quare* imitemur) y después de sus medios *(quibus* imitemur); en el libro siguiente quería hablar de su forma *(quomodo* imitemur) y en el libro «Idea», de sus objetivos *(quid* imitandum sit): «Idcirco liber hic "Idea" est a nobis inscriptus, ...quia, res ipsae quales quantaeque sunt, talem tantamque...efficimus orationem. *Sicut igitur est Idea picturae Socrates, sic Troja Homericae Iliados.*» H. Brinkschulte, *Jul. Caesar Scaliger kunsttheoretische Anschauungen (Renaissance und Philosophie, Beitr. z. Gesch. d. Phil.*, ed. A. Dyroff, vol. X), 1914, pág. 9, reconoce acertadamente que Scaligero no utiliza aquí el término «Idea» en sentido platónico, sino en sentido de «Sujeto», pero no tiene en cuenta la estrecha relación con Séneca y se deja inducir a afirmar que Scaligero anticipa el concepto cartesiano de la «Idea». Por lo demás, Scaligero sigue en todo a Aristóteles, «imperator» y «dictator perpetuus» de la filosofía: identifica la «Idea» con el εἶδος aristotélico, adopta la doctrina de la creación de la obra de arte por la penetración de una forma en la materia (la materia del escultor es el bronce; la del flautista, el aire) e incluso trata de hacer concordar a Platón con Aristóteles: «Est enim consentanea eo ipso Aristotelicae demostrationi: qua intelligimus balnei speciem esse in animo architecti, antequam balneum aedificet» (cfr. al respecto Brinkschulte, página 34).

[44] Plotino, *Ennead.* V, 8, 1.

[45] Sobre el significado del concepto plotiniano del εἶδος, que sin duda no es puramente conceptual, sino que, como dice Schelling, es el objeto de una «percepción intelectual», y por tanto,

distinta a la «*cogitata species*» de cuño ciceroniano, por encima de esta existencia como contenido de la conciencia humana, a la categoría de los valores metafísicos y objetivos. Por lo tanto, lo que da a las representaciones interiores del artista el derecho de enfrentarse a la realidad como autónomas y como *εἴδη* que la superan en belleza, es ahora el hecho de que ellas son (o pueden ser) idénticas a los principios en los que la propia naturaleza tiene su origen, y que se revelan al espíritu del artista en un acto de contemplación intelectual; de que, aunque consideradas desde el punto de vista de la psicología artística sólo como «representaciones», en el sentido de las «*species*» o de las «*formae*» ciceronianas, poseen, sin embargo, según una estética metafísica, una esencia trascendental y supraindividual. En boca de Plotino es mucho más que una vacía afirmación retórica que Fidias hubiera representado a Zeus tal y como éste aparecería si quisiera manifestarse a los mortales: la «imagen» que Fidias lleva en su interior no es, según la metafísica plotiniana, sólo la representación de Zeus, sino su esencia. El espíritu artístico se ha convertido, por tanto, para Plotino en un compañero de la esencia y, si es que se puede decir así, de los destinos del *Νοῦς* creador, el cual es, por su parte, la forma actualizada de lo Infinito-Uno, de lo Absoluto. Ya que el *Νοῦς* también crea, según Plotino, las Ideas fuera y dentro de sí (mientras que el *δημιουργός* platónico las contempla sólo como esencias externas a él), y también debe, «desbordándose», infundir sus pensamientos puros e incorpóreos en un mundo espacial, dentro del cual se separan forma y materia, y se pierden la pureza y la unidad de la imagen original. De la misma forma que la belleza natural consiste para Plotino en un translucirse de la Idea a través de la materia formada a su imagen, pero nunca totalmente moldeable[46], así también la belleza de la obra de arte consiste en «introducir» una forma ideal en la materia y, superando su inercia bruta, por así decirlo, animarla o mejor aún, intentar animarla[47]. Así sostiene el arte la misma lucha que el *Νοῦς* —la lucha por el triunfo de la forma sobre lo informe[48]—, y es digno de ser tenido en cuenta cómo bajo este aspecto la disyunción aristotélica «*ὕλη* y *εἶδος*» (porque es aristotélica) adquiere un significado totalmente nuevo. También Aristóteles había manifestado ya que la forma artística preexiste en el espíritu del creador, incluso antes de que ésta penetre en la materia[49], y, para mayor comprensión, había aducido los ejemplos, que más tarde recoge Plotino, de la casa imaginada por el arquitecto

---

es una «vision» artística, pudiendo por ello ser utilizado, por una parte, como sinónimo del concepto «Idea», pero, por otra, como sinónimo del concepto «*μορφή*», cfr. recientemente O. Walzel, *Plotins Begriff der aesthetischen Form* («Vom Geistesleben alter und neuer Zeit», 1922, págs. 1 y ss.). También desde el punto de vista etimológico se puede demostrar, por tanto, que la estética de Plotino sólo puede ser entendida como una confluencia de pensamientos, el platónico y el aristotélico.

[46] Plotino, *Ennead.* I, 6, 2: «*οὐκ ανασχομένης τῆς ὕλης τό πάντη κατὰ τὸ εἶδος μορφοῦσθαι*».

[47] Plotino, *Ennead.* V, 8, 1.

[48] Plotino, Ennead. I, 6, 3: la belleza es un «*εἶδος συνδησάμενον καὶ κρατήσας τῆς φύσεως τῆς ἐναντίας αμόρφου οὔσας*».

[49] Cfr. anteriormente pág. 22 y notas 39 y 40.

en su espíritu y de la estatua imaginada por el escultor[50]; también él había contrapuesto la indivisibilidad de la forma *pura* a la divisibilidad de la misma *encarnada* materialmente[51]; y también la forma era para él, bajo todo concepto, superior a la materia: es más ser, más sustancia, más naturaleza, más causa que la materia, y, frente a ella, es algo mejor y más divino. Aristóteles, sin embargo, está aún muy lejos de atribuir a la materia una resistencia fundamental e incluso una simple indiferencia a dejarse plasmar. Por el contrario, la *ὕλη* (que él se niega terminantemente a considerar como *κακόν)*, en su opinión, posee tanta posibilidad potencial de dejarse plasmar totalmente como fuerza actual de plasmar totalmente posee el *εἶδος;* es más, la materia «anhela la forma como su complemento, del mismo modo que lo femenino anhela lo masculino»[52].

Para Plotino, en cambio, la *ὕλη* es simplemente el Mal, el absoluto no-ser; ésta, que nunca es totalmente plasmable[53], no es realmente completada por el *εἶδος*, sino que conserva, también cuando aparece formada, su carácter meramente negativo, estéril y hostil: un ser *ἀπαθές*[54], no susceptible de ser impresionada por la forma, precisamente porque al permanecer siempre extraña al *εἶδος* se opone —considerada desde el punto de vista de este *εἶδος*— a la propia forma. De esta manera, la antítesis entre forma y materia adquiere en el pensamiento de Plotino —el cual entendía por *εἶδος* no solamente la forma aristotélica, sino también la Idea platónica— el carácter de una lucha entre fuerza e inercia (la cual se opone a la fuerza), entre belleza y fealdad, entre el bien y el mal. Si para Aristóteles la comparación entre la casa inteligible y la casa real, entre la estatua inteligible y la estatua real no habría tenido sentido en el fondo, precisamente porque la casa no es propiamente «casa», ni la estatua propiamente «estatua» hasta que la forma no ha penetrado en la materia[55], para Plotino, en cambio —en cuya opinión las imágenes pertenecientes al mundo fenoménico más que formas encarnadas son Ideas imitadas—, el *αἰσθητόν* material y sensible es inferior al *νοητόν* ideal en valor estético y ético, hasta tal punto que sólo puede ser llamado bello cuando deje ver o, mejor, entrever este último: «¿Cómo puede el arquitecto ajustar la casa exterior al *εἶδος* interior de la casa y decir que es bella? Sólo porque la casa

---

[50] Aristóteles, *Metaph.* VII, 7-8 (1032 b y ss.). El ejemplo de la estatua en 1033 a. El ejemplo de la casa, recogido también por Filón y por otros autores de la Antigüedad tardía, será recordado constantemente durante la Edad Media (Santo Tomás, San Buenaventura, maestro Eckhart y otros) y también en la época moderna (por ejemplo, por Scaligero). Cfr. notas 43, 86, 87, 91, 116 y 146.

[51] Aristóteles, *Metaph.* VII, 8 (1035 a): «Todo lo que consta de forma y materia unidas... se descompone en fragmentos materiales; en cambio, lo que no está unido a la materia *no* se descompone. Y por esto la estatua de arcilla se deshace en arcilla... y también el círculo (de bronce) se divide en segmentos de círculo.»

[52] Cfr. Cl. Baeumker, *D. Probl. d. Malerei i. d. Griech. Philosophie*, 1890, pág. 263: la comparación de la relación entre forma y materia y con la relación entre lo masculino y lo femenino en Aristóteles en *Phys. Ausc.* I, 9, 192.

[53] Cfr. nota 46.

[54] Cfr. Baeumker, *op. cit.*, págs. 405 y ss.

[55] Aristóteles, *Metaph.* XII, 3, 1070 a: *'Επὶ μέν οὖν τινων τὸ τόδε τι οὐκ ἔστι παρὰ τὴν συνθέτην οὐσίαν. οἷον οἰκίας τὸ εἶδος, εἰ μὴ ἡ τέχνη.»*

exterior, si dejamos aparte las piedras, es el *εἶδος* interior, de hecho dividido por la masa de la materia, pero en sí indivisible, aunque aparezca con pluralidad»[56]. Por lo tanto, Plotino, para el cual el camino de la unidad a la pluralidad es siempre un camino de lo perfecto a lo imperfecto, obrando con toda lógica, combatió con verdadero ardor[57] aquella definición de la belleza —predominante en la Antigüedad y en el Renacimiento clásicos— como *συμμετρία* y *εὔχροια*, es decir, como «correspondencia de las partes entre sí y con el todo, unida a un colorido agradable». Porque, como una «armonía de las partes» presupone la existencia de éstas, de acuerdo con tal definición, podría ser bello solamente un todo, un conjunto, pero nunca algo simple, es decir, sería elevado a principio de la belleza aquello que en realidad es sólo un aspecto fenoménico de la belleza, que proviene de la divisibilidad de la imagen material, mientras que en realidad la belleza, tanto natural como artística, consiste para Plotino en aquella *μετοχὴ τοῦ εἴδους*[58], que en las propiedades meramente fenoménicas de la *συμμετρία* y *εὔχροια* a duras penas encuentra expresión alguna.

De todo esto se desprende que la interpretación esencialmente «poiética» o «heurística» de las artes figurativas, como la de Plotino, aunque orientada en sentido opuesto a la «mimética», afirmada especialmente por Platón, amenaza la situación del arte de una forma no menos peligrosa: si la concepción «mimética», según la cual el arte supone sólo una imitación del mundo sensible, niega su validez, considerando que su finalidad no es digna del esfuerzo, la concepción «heurística», para la cual el arte asume la elevada tarea de «introducir» un *εἶδος* en la materia reacia, niega la posibilidad del éxito, demostrando que su finalidad es inalcanzable. La Belleza nace cuando

---

[56] Plotino, *Ennead.* I, 6, 3: «*πως δὲ τὴν ἔξω οἰκίαν τω ἔνδον οἰκίας εἴδει ὁ οἰκοδομικὸς συναρμόσας καλὴν εἶναι λέγει; ἢ ὅτι ἐστι τὸ ἔξω, εἰ χωρίσειας τοὺς λίθους, τὸ ἔνδον εἶδος, μερισθὲν τῷ ἔξω ὕλης ὄγκω ἀμερὲς ὂν ἐν πολλοῖς φανταζόμενον*».

[57] Plotino, *Ennead.* I, 6, 1: «*Τί οὖν ἔστιν, ὃ κινεῖ τὰς ὄψεις των θεωμένων, καὶ ἐπιστρέφει πρὸς αὐτό, καὶ ἕλκει, καὶ εὐφραίνεσθαι τῇ θέα ποιεῖ; ...Λέγεται μὲν δὴ παρὰ πάντων, ὡς εἰπεῖν, ὡς συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν τὸ πρὸς τὴν ὄψιν κάλλος ποιεῖ...οἰς ἁπλοῦν οὐδέν, μόνον δὲ τὸ σύνθετον ἐξ ἀνάγκης καλὸν ὑπάρξει, τό τε ὅλον ἔσται καλὸν αὐτοῖς. Τὰ δὲ μέρη ἕκαστα οὐχ ἕξει παρ'ἑαυτων τὸ καλὰ εἶναι, πρὸς δὲ τὸ ὅλον συντελοῦντα, ἵνα καλὸν ἤ. Καίτοι δεῖ, εἴπερ ὅλον, καὶ τὰ μέρη καλὰ εἶναι· οὐ γὰρ δὴ ἐξ αἰσχρῶν, ἀλλὰ πάντα κατειληφέναι τὸ κάλλος. Τά τε χρώματα αὐτοῖς τὰ καλά, οἶον καὶ τὸ τοῦ ἡλίου φῶς, ἁπλᾶ ὄντα, καὶ οὐκ ἐκ συμμετρίας ἔχοντα τὸ κάλλος, ἔξω ἔσται τοῦ καλὰ εἶναι... Ὅταν δὲ δή, καὶ τῆς αὐτῆς συμμετρίας μενούσης, ὁτὲ μὲν καλὸν τὸ αὐτὸ πρόσωπον, ὁτὲ δὲ μὴ φαίνεται, πῶς οὐκ ἄλλο δεῖ ἐπὶ τῷ συμμέτρῳ λέγειν τὸ καλὸν εἶναι, καὶ τὸ σύμμετρον καλὸν εἶναι δι'ἄλλο;*» La fórmula citada y discutida por Plotino presenta la definición de la Belleza como *συμμετρία*, casi como si fuera una conclusión a la que la Stoa hubiera sido la primera en llegar, y es probable que su ataque fuera dirigido principalmente contra la Stoa. Creuzer cita en su edición del *Liber de pulchritudine* (1814, págs. 146 y ss.) el párrafo de las *Tusculanae* de Cicerón, IV, 13: «Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo.» Pero la ecuación Belleza = *συμμετρία* o, como la expresó Luciano, Belleza = *τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότης και ἁρμονία*, no es una cualquiera, sino la definición de la Belleza del clasicismo griego, que dominó casi totalmente el concepto estético desde Jenofonte a la Antigüedad tardía y dirigió los esfuerzos de los artistas teóricos (cfr. Aug. Kalkmann, *Die Proportionen d. Gesichts i. d. Griech. Kunst*, Berliner Winckelsmannsprogramm 53, 1893, págs. 4 y ss.).

[58] Plotino, *Ennead.* I, 6, 2.

el escultor «quita o cincela, pule o lima la piedra tosca, hasta que le ha dado a la obra un aspecto bello»[59], pero una belleza aún superior reside allí donde la Idea esté, desde el principio, sustraída a la caída en el mundo de la materia. Es realmente bello que la forma triunfe sobre la materia, pero es aún más bello que este triunfo (que nunca puede ser perfecto) no sea en absoluto necesario. «Imagínate que dos bloques de piedra descansan uno al lado del otro; uno informe, aun no tocado por el arte, y el otro labrado artísticamente, representando una estatua divina o humana —si es una estatua divina, representando, por ejemplo, una Musa o una Gracia, y si es humana, representando no un individuo cualquiera, sino uno que sólo el arte podría crear, extrayendo lo mejor de todos los hombres[60]. Entonces el bloque de piedra, transformado por el arte en una imagen de la belleza, aparecerá bello no en cuanto que es

[59] Plotino, *Ennead.* I, 6, 9: «*Ἄναγε ἐπὶ σαυτόν καὶ ἰδέ· κἂν μήπω σαυτὸν ἴδῃς καλόν, οἷα ποιητὴς ἀγάλματος, ὅδεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ ἀπέξεσε, τὸ δὲ λεῖον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον. Οὕτω καὶ σὺ ἀφαίρει ὅσα περιττά, καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινὰ καθαίρων ἐργάζου εἶναι λαμπρά, καὶ μὴ παύσῃ τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα, ἕως ἂν ἐκλάμψειέ σοι τῆς ἀρετῆς ἡ θεοειδὴς ἀγλαία, ἕως ἂν ἴδῃς σωφροσύνην ἐν ἁγνῷ βεβῶσαν καθαρῷ.*» Por lo tanto, encontramos ya en Plotino una interpretación moralizadora de los antecedentes de la escultura, entendida como autoliberación o autopurificación, concepto que fue después recogido por Dionisio Areopagita. (Cfr., al respecto, K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1914, págs. 169-170.) Existe una opinión aún más antigua, según la cual la escultura procede de una *ἀφαίρεσις*, mientras que la pintura actúa por superposición (cfr. Dion Crisóstomo, *op. cit.*, pág. 167, donde dice de la escultura: «*ἀφαιροῦσα τὸ περιττόν, ἕως ἂν καταλίπῃ τὸ φαινόμενον εἶδος*»), y su más profunda raíz se encuentra probablemente en la doctrina aristotélica de *δύναμις* y de *ἐνέργεια*: «*Λέγομεν δὲ δυνάμει, οἷον ἐν τῷ ξύλῳ Ἑρμῆν*», dice en *Met.* IX, 6, 1048 a, y una reminiscencia de ello encontramos en Santo Tomás, *Phys.* I, 11 (Fretté-Maré XXII, pág. 327): «alia vero fiunt abstractione [literamente = *ἀφαίρεσις*], sicut ex lapide fit per sculptorem Mercurius». El Renacimiento acogió con gran predilección este concepto de la naturaleza de la plástica, concepto que no está enraizado en el neoplatonismo, y menos aún en el neoplatonismo cristiano, pero que éste acogió con fervor e interpretó éticamente. La imagen del *εἶδος*, que se libera poco a poco del bloque de mármol, debía parecer especialmente agradable a la concepción metafísica de Plotino y de sus seguidores (igual que en sus ejemplos evoca siempre al escultor, aunque el pintor gozase de mayor consideración social). Es interesante, además, que el Renacimiento —a excepción de Miguel Angel (cfr. pág. 104 y nota 283)— deja completamente de lado la interpretación ética de los precedentes de la *ἀφαίρεσις*, mientras que, al contrario, donde se requiere que el hombre «venza a su materia» (Leonardo, *Trattato della Pittura*, ed. H. Ludwig, 1881, núm. 119) no se hace referencia a la escultura.

[60] El «procedimiento por elección» tiene para Plotino un significado distinto y, en realidad, más restringido que el que se le atribuye en las anécdotas, anteriormente citadas, de Zeuxis y de Parrasio (y, por consiguiente, en las numerosas manifestaciones de los teóricos renacentistas): éste no representa en ningún caso la *única* posibilidad de crear una figura bella, sino *una* posibilidad (realmente mucho menos excelente) entre *dos*; la estatua de la divinidad es creada por pura visión *interior*; el procedimiento por elección sólo tiene razón de ser cuando no tenga lugar esta pura visión interior, es decir, en la representación *humana*. Pero cuando ni siquiera el procedimiento por elección pudiera tener lugar, cuando se tratase de reproducir «icónicamente» un individuo determinado, Plotino se resistiría a admitir la obra de arte. La representación de un sujeto preferido es excluida expresamente del ámbito de lo que aquí se sostiene, y también para él el retrato queda como un *εἴδωλον εἰδώλου* (cfr. la famosa noticia que da Porfirio, según la cual Plotino jamás habría consentido, por esta misma razón, dejarse retratar, citada por Borinski, *op. cit.*, página 272, nota a, pág. 92). El artista, tal y como él lo entiende, o crea, por pura concepción ideal, una imagen divina *o*, aunque cree una imagen humana, la realiza de modo que ésta reúna en sí las perfecciones de diversos individuos. Cfr. también la nota 63.

un bloque de piedra (ya que en tal caso no se diferenciaría del otro), sino por la forma que le ha dado el arte. La materia no poseía esta forma, sino que ésta existía de antemano en el artista que proyectaba[61], es decir, antes de penetrar en la piedra. Pero estaba en el artista no en cuanto que éste poseía ojos y manos, sino en cuanto que él tomaba parte de la obra de arte. *En el arte esta belleza era, por tanto, mucho mayor. Ya que la belleza inherente al al arte no penetra en la piedra, sino que permanece inalterada en sí misma, introduciéndose en la piedra sólo una belleza más limitada, derivada de ella; y tampoco ésta permanece pura y tal como la desearía el artista, sino que se manifiesta únicamente en la medida en que la piedra puede obedecer al arte.*»[62] Así pues —«ya que la belleza, cuanto más se extiende al penetrar en la materia, más débil resulta en relación a la que permanece en sí misma»[63]—, los pensamientos de un «Rafael sin manos» deberían ser, en última instancia, más

[61] La expresión *ὁ ἐννοήσας* es muy característica de la concepción artística «heurética» de Plotino.

[62] Plotino, *Ennead.* I, 6, 1.

[63] El concepto de la inevitable inadecuación de la realización material de la obra de arte con respecto a sus concepción ideal no hay que confundirlo naturalmente con lo que se expresa en *Ennead.* IV, 3, 10 (*«Τέχνη γαρ ὑστέρα αὐτῆς* —sc. *φύσεως*—, *καὶ μιμεῖται ἀμυδρὰ καὶ ἀσθενῆ ποιοῦσα μιμηματα, παίγνια ἄττα καὶ οὐ πολλοῦ ἄξια, μηχαναῖς πολλαῖς εἰς εἰδωλων φύσιν προσχρωμ΄νη»*), ya que aquí el arte (igual que en la negativa a dejarse retratar referida anteriormente en la nota 60) no se concibe como *εὕρεσις*, sino como *μίμησις*. También el neoplatonismo mantuvo firmemente la distinción introducida por Platón entre arte «heurético» y arte «mimético»; sólo que el punto de acentuación varió en cuanto que se estaba ampliando notablemente el ámbito de lo que se considera «heurético». De hecho – y ésta es precisamente la imperecedera aportación de Plotino— la pauta para determinar el valor de la obra de arte no consistía ya en la *Verdad* teórica, sino en la *Belleza* (aun cuando, considerada desde el punto de vista metafísico, ésta se identifique con aquélla). Con una claridad ejemplar Proclo nos proporciona este planteamiento del problema (*Comm. in Tim.* II, 81, C) en una exposición que en cierto modo puede servir como síntesis de la estética neoplatónica: «*καὶ εἰ μὲν καλόν ἐστι τὸ γιγνόμενον* (la obra de arte), *πρὸς τὸ ἀεὶ ὄν παράδειγμα γέγονεν, εἰ δὲ μὴ καλόν, πρὸς τὸ γεγονός... τὸ πρὸς νοητὸν γεγονὸς καλόν ἐστι, τὸ πρὸς γενητὸν γεγονὸς οὐ καλόν ἐστιν...ὁ γὰρ πρὸς τὸ νοητὸν ποιῶν ἢ ὁμοίως αὐτὸ μιμεῖται, ἢ ἀνομοίως. Εἰ μὲν δὴ ὁμοίως, καλὸν ποιήσει τὸ μιμηθέν˙ ἦν γὰρ ἐκεῖ τὸ πρώτως καλόν˙ εἰ δὲ ἀνομοίως, οὐ πρὸς τὸ νοητὸν ποιεῖ...καὶ ὁ πρὸς τὸ γεγονός τι ποιῶν, εἴπερ ὄντως ἀφορᾶ πρὸς ἐκεῖνο, δῆλον ὡς οὐ καλὸν ποιεῖ˙ αὐτὸ γὰρ ἐκεῖνο πλῆρές ἐστιν ἀνομοιοτητος, καὶ οὐκ ἔστι τὸ πρώτως καλόν... Ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας ὁ τὸν Δία ποιήσας οὐ πρὸς γεγονὸς ἀπέβλεψεν, ἀλλ' εἰς ἔννοιαν ἀφίκετο τοῦ παρ' Ὁμήρου Διός...*» La representación artística, por tanto, o (como mimética) elige como objeto algo «devenido», o sea, empíricamente real —y en tal caso no podrá en absoluto producir nada bello, al adolecer ya su objeto de innumerables deficiencias—, o bien, al contrario (como heurética), elige como objeto algo «no devenido», o sea, un *νοητόν* (valga como ejemplo de esta hipótesis el Zeus de Fidias), y entonces producirá necesariamente obras bellas en la medida en que se adecue a dicho *νοητόν*; y, en cuanto no se adecue a él, cesará de tener este *νοητόν* por objeto.

Partiendo de tal concepto, es lógico que Plotino, al exaltar ese arte enteramente consagrado al *νοητόν*, rechace rotundamente aquél —necesariamente mimético— del retrato, que se contenta con reproducir el *γεγονός*. Y en ello le siguió la Patrística, naturalmente con actitudes de pensamiento cristianas. Y también es lógico que en una época posterior la concepción manierista y clasicista del arte, que había retornado a un —si bien modificado— conceptualismo, aunque no negase completamente el arte del retrato, lo despreciase la mayoría de las veces: «Ningún gran ni excepcional pintor fue jamás retratista», dice Vicente Carducho, muerto en 1638, en los *Diálogos de la Pintura* (Karl Justi, *Michelangelo*, Neue Beiträge, 1909, pág. 407. Cfr. también más adelante nota 259). Sobre la postura de la Patrística, cfr. recientemente Max Dvoràk, *Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur und Malerei*, 1920, pág. 70. Paolino de Nola se niega a dejarse realizar un retrato con su mujer porque el *homo caelestis* (que de ahora en adelante sustituye al *νοητόν*

valiosos que las pinturas del verdadero Rafael, y si las obras de arte, creadas según la teoría de la «mímesis», eran simples imitaciones de la apariencia sensible, consideradas *sub specie* de la *εὕρησις*, son solamente alusiones a un *νοητὸν κάλλος*, en ellas no realizado ni realizable, que, al fin y al cabo, es idéntico al «Bien Supremo». El camino que conduce a la contemplación de esta «Belleza inteligible, que en cierto modo habita en un templo oculto»[64], continúa siempre adelante, incluso más allá de la obra de arte: «¿Qué es lo que contempla ese ojo interior? Porque nada más despertarse no podrá soportar la Luz Suprema. El alma debe ser primero acostumbrada a la contemplación de trabajos bellos, después a la de obras bellas, pero más a las realizadas por hombres buenos que a aquellas que son producto del arte, y, finalmente, deberá contemplar las almas de aquellos que ejecutan estas obras bellas»[65]. «Ya que —así dice en uno de los pasajes más significativos del libro sobre la belleza— el que contempla la belleza corpórea no debe perderse en ella, sino que ha de reconocer que ésta es sólo una imagen, una huella, una sombra, y volar con el pensamiento hacia aquello cuya imagen representa ésta. Ya que, si se precipitara y quisiera aferrar como algo real lo que es sólo una bella imagen reflejada en el agua, le sucedería lo que a aquel, del que cuenta un mito muy significativo, que también quería aferrar una imagen reflejada, y desapareció en la profundidad de las aguas. Del mismo modo, el que se aferra a la belleza corpórea y no quiere desasirse de ella, se precipita, no con el cuerpo, sino con el alma, en oscuros abismos, que causan horror al espíritu, y donde permanece como un ciego en el Orco, allí como aquí, rodeado de sombras»[66].

Así pues, si el ataque platónico atribuye a las artes el delito de retener la mirada interior del hombre en el ámbito de las imágenes sensibles, es decir, de cerrarle absolutamente la contemplación del mundo de las Ideas, la defensa de Plotino las condena al trágico destino de empujar siempre esta mirada interior más allá de estas imágenes sensibles, abriéndole realmente una visión del mundo de las Ideas, pero velándosela al mismo tiempo. Consideradas como imitaciones del mundo sensible, las obras de arte están privadas de su más alto contenido espiritual o, si se quiere, simbólico; consideradas como manifestaciones de las Ideas, carecen de toda finalidad propia y de toda autonomía. Parece, pues, evidente, que la doctrina de las Ideas, al no querer renunciar a su planteamiento metafísico, debería conseguir necesariamente disputar a la obra de arte una u otra de las dos interpretaciones.

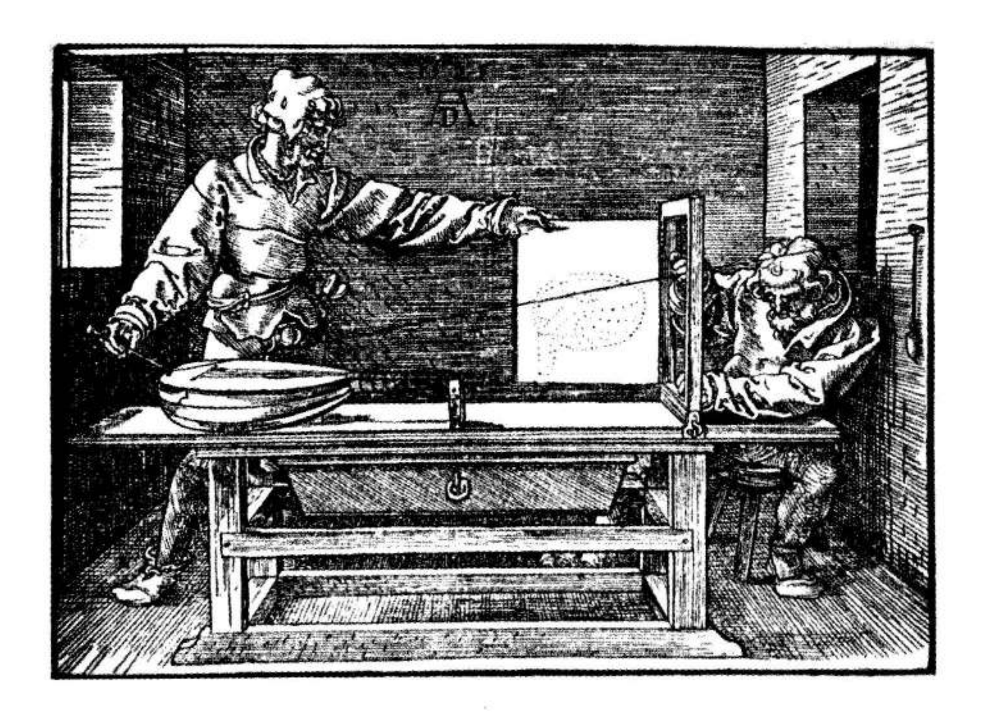
---

platónico) no *puede* ser reproducido, mientras que el *homo terrenus* no *debe* ser reproducido. Otros muchos aspectos permiten también ver cómo los Padres de la Iglesia trataron de poner los argumentos platónicos y neoplatónicos contrarios a la *μίμησις* sensible al servicio de su lucha —inspirada por el Antiguo Testamento y por la aversión a la magia— contra la veneración de las imágenes. Una recopilación de las declaraciones relativas a esto, en la obra, muy parcial en sus conclusiones, de Hugo Koch, *Die altchristl. Bilderfrage nach d. lit. Quellen*, 1917.

[64] Plotino, *Ennead.* I, 6, 8.

[65] Plotino, *Ennead.* I, 6, 9.

[66] Plotino, *Ennead.* I, 6, 8. (Sobre la supuesta relación de este párrafo con un pasaje del *De Pictura* de L. B. Alberti, cfr., más adelante, nota 125.) De forma muy parecida, el bello mito de Ulises y Circe exhorta a huir de la belleza sensible para acceder a la inteligible.



El Renacimiento

Contraponiéndose al pensamiento medieval, la literatura teórica e histórica del arte del Renacimiento italiano acentuó, con una resolución y firmeza cuya única justificación puede ser lo antedicho, que la misión del arte era la *imitación inmediata de la verdad*. Quizá cause una extraña impresión al lector moderno que el tratado de Cennino Cennini —por lo demás aún enraizado en la tradición de los talleres de arte medievales— aconseje de buena fe, al artista que quiera representar un paisaje montañoso, que tome piedras rocosas y las pinte con la iluminación y dimensiones convenientes[94]; y, sin

[94] Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, ed. H. Ilg., 1871, cap. 88, pág. 59): «Si quieres representar en modo conveniente montañas que parezcan naturales, toma grandes piedras, toscas y sin pulir, y dales luces y sombras, según te lo permita su aspecto» (cfr. al respecto también el cap. 28, donde es alabado el estudio de la naturaleza como «la guía más perfecta» y «timón y puerta triunfal del dibujo»).

No carece de interés volver a encontrar aún en pleno siglo XVIII el método sugerido por Cennini: por ejemplo, en Pahlmann o en Salomón Gessner (cfr. el trabajo, aún no publicado, de Ludwig Münz, *Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst des XVIII Jahrh.);* cuando Gessner, en su *Brief über die Landschaftsmahlerey (Schriften*, parte V, 1772, pág. 245 y ss.), refiere cómo él, que primero había tratado de ver en la naturaleza sólo el detalle, había llegado mediante el estudio de diferentes maestros «a considerarla como una pintura», y prosigue después: «Cuando mi ojo se ha acostumbrado a observar, yo puedo encontrar en un árbol, por lo demás feo, una parte aislada, un par de ramas bien plantadas, una bella masa de follaje, una parte aislada del tronco,

embargo, esta receta marca el comienzo de una nueva época cultural. Constituye algo extraordinariamente nuevo el aconsejar al pintor que se sitúe ante un modelo (aunque elegido de una forma tan peculiar), si esta norma artística arranca del olvido milenario al concepto —evidente primero en la Antigüedad, exterminado después por el neoplatonismo, y no mejor acogido por el pensamiento medieval— de que la obra de arte había de ser una fiel copia de la realidad; y no sólo lo arranca del olvido, sino que con plena conciencia lo eleva a programa artístico. Desde el principio la literatura del Renacimiento sostuvo que el mérito y el espíritu innovador de los grandes artistas de los siglos XIV y XV, consistió en que hicieron volver al arte «anticuado y puerilmente extraviado de la realidad natural»[95], «basado en una

---

que, convenientemente dispuesta, confiere a mi obra variedad y belleza. *Una piedra puede sugerirme la parte más bella de una roca: en mi mano está el colocarla a la luz del sol y poder observar en ella los más bellos efectos de sombra y de luz, de penumbra y de reflejos*»; aquí tenemos un concepto totalmente nuevo de la antigua receta de taller, concepto que aparecerá después con absoluta claridad en Schiller y Goethe: el guijarro se convertirá no sólo en una roca, sino en una roca *bella*, y esto sucederá no porque el lápiz del artista le aumente mecánicamente de tamaño, sino en cuanto que la *visión espiritual* de éste esté dotada de sentimiento estético y de conocimiento teórico, y vea realizadas en el pequeño las mismas reglas de la naturaleza que determinan los aspectos del grande. «Müsset im Naturbetrachten —Immer Eins wie Alles achten» (Al observar la naturaleza considerad siempre lo Uno como el Todo). E igual que Gessner alcanzó esta educación estética —gracias a lo que podía no ya aumentar los detalles, sino incluso verlos de mayor tamaño— estudiando a Waterloo y Berchem, Schiller la alcanzó mediante el estudio de los clásicos; cuando Goethe exalta la naturaleza del remolino marino descrito en el «*Taucher*», Schiller responde que él sólo había visto algo semejante en un molino (cuyo remolino se comportaba con respecto al marino de manera muy similar al guijarro de Gessner con respecto a la roca); «pero —continúa— quizá he obtenido este efecto de la Naturaleza sólo porque había estudiado a fondo la descripción que da Homero de Caribdes» (*Epístola* del 6-10-1797; cfr. H. Tietze en *Repert. f. Kunstwiss.* XXXIX, 1916, págs. 190 y ss.).

[95] Así, en la Crónica de Filippo Villani (cfr. sobre todo J. von Schlosser, *Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis*, 1912, introducción; ídem, en «Kunstgesch. Jahrb. d. Zentralkomm.» IV, 1910, págs. 5 y ss., y *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, 1914, II, págs. 60 y ss.). En boca de un Villani hasta la estereotipada expresión «*ars simia naturae*» se convirtió, por tanto, en una alabanza. Hay que admitir sin reservas (cfr. Borinski, *op. cit.*, págs. 89 y 271) que esta comparación del arte con el mono en la Edad Media, por ejemplo, en Clemente Alejandrino y clarísimamente en Alanus ab Insulis (que por su filiación platónica define el arte precisamente como «sophisma»), aún no tiene nada que ver con el concepto de fidelidad a la naturaleza, y que sólo significa que los productos de las diversas «artes» no son imágenes «auténticas» de la propia naturaleza, sino que, por el contrario, al limitarse a imitarla «como un mono», permanecen en muchos aspectos inferiores a ella (cfr. nota 88), de tal forma que Dante (*Inferno* XXIX, 139) podrá hablar de un falsificador denominándole «di natura buona scimmia». También encontramos otra reminiscencia de este concepto medieval en el cuento de Boccaccio, donde se describe la metamorfosis en mono del «estatuario» Epimetheo (sobre su ilustración en un Cassone de Munich del taller de Piero di Cossimo, cfr. G. Habich en *Sitz, Ber. d. Bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.* 1920, núm. 1, y K. Borinski, *ibíd.*, núm. 12). Pero la interpretación que trata de dar Borinski de la conocida afirmación de Villani sobre el discípulo de Giotto, Stefano, entendiéndola como negación medieval de la excelencia del arte, es totalmente errónea y sólo posible forzando el texto a un significado opuesto. Cuando Villani dice: «*Stefanus naturae symia tanta eius imitatione valuit*, ut etiam a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, nervi quoque minutissima liniamenta colligantur et ita, ut ymaginibus suis sola aeris attraccio atque respiratio deficere videatur», sin duda no quiere afirmar con ello que, a pesar de la diligencia del artista, le está prohibido reproducir la realidad de la vida (porque le falta el aliento), sino que, por el contrario, quiere afirmar (y precisamente esto es lo verdaderamente esencial) la fidelidad a la naturaleza de una reproducción

tradición siempre heredada»[96] a la «semejanza con la naturaleza». Y al afirmar Leonardo: «La pintura más digna de elogio es aquella que tiene más parecido con la cosa reproducida, y digo esto para rebatir a aquellos pintores que quieren mejorar las cosas naturales»[97], no hizo otra cosa que expresar un principio que durante siglos nadie osaría contradecir.

Paralelamente a este *concepto de la imitación*, el cual, como postulado, contiene la exigencia de una absoluta fidelidad a lo real, tanto formal como objetiva[98], se desarrolló desde el principio en la literatura artística del Renacimiento, al igual que en la de la Antigüedad, el concepto de la *superación de la naturaleza*, alcanzable no sólo en cuanto que la libre fantasía creadora puede transfigurar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas, como quimeras y centauros, sino también, y sobre todo, porque, eligiendo y corrigiendo, la actividad menos inventiva del intelecto artístico puede y, por tanto, debe traducir en forma visible un grado de la Belleza jamás totalmente realizado en la realidad. Junto a las exhortaciones de fidelidad a la naturaleza, continuamente repetidas, encontramos la invitación no menos enérgica a elegir siempre lo más bello

---

que, como diría Durero, pone de relieve «hasta las más insignificantes arrugas y venillas», y que incluso podría servir de enseñanza para los propios médicos. Así el Renacimiento transformó la comparación del mono (sobre la supervivencia del concepto en Landino, Vasari y Shakespeare, cfr. Schlosser, «Jahrb. d. Zentralkomm.» 1. c., pág. 132), de alusión despreciativa de la no-autenticidad (efectiva) del producto artístico, en una alabanza de su verdad (artística), y también el *Clasicismo* la tomó como una perfecta imitación de la naturaleza; sólo que este clasicismo, que entonces rechazaba esta absoluta fidelidad a la naturaleza y se volvió más bien hacia una «selección» idealizadora que pasaba por alto los detalles mínimos, volvió a utilizar esta comparación con un *sentido peyorativo*: en las *Vite d'Artisti* de Bellori hay un grabado (cfr. la ilustración en pág. 93) donde la «Imitatio Sapiens» pisa al mono (como imitación torpe, vulgar, que se limita a la «copia» del modelo), y la sensibilidad idealista de Winckelmann no se sintió jamás tan ofendida como por la denominación de «mono imitador de la naturaleza» (cfr. Justi, *Winckelmann u. s. Zeitgenossen*, 1898, I, pág. 357). Y con esto la historia evolutiva del «ars simia naturae» —historia que de hecho contiene *in nuce* todo el desarrollo de la concepción artística— en cierto modo volvió a su punto de partida; ya que (lo que nos parece indudable) la comparación del mono fue acuñada originalmente (es decir, en la *Antigüedad)* por el arte mimético *κατ' ἐξοχήν*, el arte del actor, y en esta su primitiva acepción indicaba un *naturalismo exagerado* y reprobable, al modo de aquel Kallipides que fue escarnecido como *ὁ πίθηκος* (cfr. Aristóteles, *Poetica*, cap. 26, y otros autores). La Edad Media confirió después a esta locución, ya trasladada del campo del arte dramático al de las otras artes, un nuevo significado: ésta designaba aquellas representaciones artísticas que no son totalmente adecuadas, porque *no responden a la naturaleza* (así, en un sentido aún más amplio, el diablo es denominado «Simia Dei»). La época moderna convirtió esta expresión en característica de representaciones plenamente correspondientes, porque son absolutamente *fieles a la naturaleza.* Al principio la categoría estética «naturalismo» había sido totalmente desplazada por la categoría teórica «imitación», es decir, «falsedad, irrealidad»; después, la consideración estética es rehabilitada frente a la teórica, con la única diferencia de que precisamente el perfecto naturalismo apareció en el Renacimiento, y sobre todo en el primer Renacimiento, como un «plus» estético, mientras que en el clasicismo apareció como un «minus» estético ya superado.

[96] Cfr. por ejemplo, Vasari, ed. Milanesi, I, pág. 250: «Cuyo estilo desigual, torpe y vulgar habían enseñado *uno a otro durante años y años* los pintores de aquella época no a través del estudio, sino siguiendo *tal costumbre.*» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[97] Leonardo, *Trattato cit.*, núm. 411.

[98] Cfr. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verh. z. Kunsttheorie d. Italiener*, 1915, págs. 6 y ss.

entre la multiplicidad de los objetos naturales[99], a evitar la deformidad, especialmente en lo que respecta a las proporciones[100], y, sobre todo (y aquí sirve de ejemplo aleccionador el desacreditado pintor Demetrio), a ir más allá de la simple verdad natural, en busca de la representación de la Belleza. «El pintor debe —viene a decir Alberti— no sólo alcanzar la semejanza en todas las partes, sino además añadir belleza, ya que en pintura la belleza no es menos agradable que necesaria»[101]; y con el mismo entusiasmo con el que se cuentan las anécdotas del gorrión y del caballo, y de vez en cuando se les añaden ejemplos más recientes «muy fidedignos» [102], se cuenta, y quizá más a menudo, la anécdota de Zeuxis y de la elección de las vírgenes crotoniatas, con la que, prescindiendo de los verdaderos teóricos del arte, hasta el mismo Ariosto obsequió a sus lectores[103].

Al igual que la Antigüedad (y al fin y al cabo, el concepto de la *«electio»* tiene tanto de herencia del mundo antiguo como el de la *«imitatio»)*, también el Renacimiento exigió a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que ello encierra; y, de hecho, estas dos exigencias, que sólo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como los dos postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos situase de nuevo ante la realidad[104]. Es muy significativo que en pleno Renacimiento hayamos podido encontrar

---

[99] Alberti, *Della pittura (L. B. Albertis kleinere kunstheoret. Schriften*, ed. Janitschek, 1877), pág. 151, citado, entre otros, por Panofsky, *op. cit.*, págs. 157-158. *Ibíd.* también otros párrafos semejantes de Dolce, Biondo y Armenini.

[100] Leonardo, *Trattato*, núm. 270 (cit., entre otros, por Panofsky, *op. cit.*, pág. 143 y núm. 137.

[101] Alberti, pág. 151: «...A Demetrio, antiguo pintor, le faltó conseguir la más alta alabanza, porque trató de realizar cosas más parecidas al natural que bellas.

Por esto deberá tomar cada parte alabada de todos los cuerpos bellos, y porfiar siempre en conocer mucha belleza mediante el estudio y la maña; lo cual, aunque es difícil, ya que nunca se encuentran bellezas perfectas en un solo cuerpo, sino que éstas se hallan dispersas y aisladas en muchos cuerpos, sin embargo debe dedicar todos sus esfuerzos a estudiarla y conocerla. Le sucederá como al que se atreva a realizar y emprender cosas de mayor envergadura: que fácilmente podrá llevar a cabo las menores. No existe nada tan difícil que no lo puedan vencer el estudio y la constancia.» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

[102] Así, por ejemplo, Scheurl *(libellus de laudib. Germaniae*, recogido por Schlosser, *Mat.* z. *Quellenkunde d. Kunstgesch.*, III, pág. 71) afirma que el perrillo de Durero había olfateado un autorretrato de su amo «putatus hero applaudere»: una historieta cuya credibilidad está avalada por el hecho de que aparezca exactamente igual, con la sola omisión del nombre, en el *Trattato* de Leonardo (núm. 14), de donde bien pudo haberla extraído Scheurl; otros ejemplos del mismo estilo en Federico Zuccari, *L' idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, 1608 (citados por nosotros según la reedición de Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, VI, 1768, página 131).

[103] Ariosto, *Orlando furioso*, XI, st. 71.

[104] Ya la carta de Giov. Dondi redactada en 1375 (Schlosser, *Jahrb. d. Kunstslg. d. Allerh. Kaiserh.* XXIV, 1903, pág. 157) nos habla de un escultor enloquecido por las estatuas de la Antigüedad, hasta el punto de decir que «si a aquellas obras no les faltase la vida, serían mucho mejores que las vivas, como si quisiera decir que la naturaleza no sólo era imitada, sino además superada por el genio de los grandes maestros»; igual que, inversamente, ya Boccaccio *(Decamerone*, VI, 5) dice de Giotto que en sus obras los rostros estaban realizados de tal forma que la gente habría tomado por verdadero aquello que sólo era una pintura.

una advertencia contra la imitación de otros maestros[105] y, además, no desde el punto de vista de la pobreza de ideas (no pudiendo éstas tener valor normativo alguno en tanto que la Idea no fuera elevada a concepto central de la teoría del arte)[106], sino simplemente por creer que la naturaleza era infinitamente más rica que las obras de los pintores, y que, por tanto, aquel que imitase éstas en vez de aquélla, se rebajaba a «nieto» de esta naturaleza, en lugar de ser «hijo» suyo[107].

Esta doble exigencia —de adaptarse directamente a la realidad, imitando y sin embargo corrigiendo— habría parecido irrealizable para aquella época si no se hubiese desechado expresamente la vieja tradición del taller[108] (que ahorraba en cierto modo al artista el tenerse que adaptar él mismo a la naturaleza), sustituyéndola por algo muy distinto que —casi sacando al artista de un área limitada pero segura, y llevándolo a un paraje infinitamente más amplio, pero aún intransitable— le encaminaba hacia este acuerdo. De ello derivó, y tuvo que derivar, aquella disciplina fundamentada en muchos aspectos sobre bases antiguas, pero sin embargo específicamente moderna, que nosotros acostumbramos a denominar «*teoría del arte*», y que se distingue de la literatura artística, que tampoco faltó en los períodos anteriores, precisamente porque no responde ya a la pregunta «¿Cómo se hace esto?», sino a una pregunta muy distinta, y ajena al pensamiento medieval: «¿Qué aptitudes son necesarias, y, sobre todo, qué hay que saber para, llegado el caso, poder colocarse bien preparados frente a la naturaleza?»

La concepción artística del Renacimiento se opone así a la medieval,

---

[105] En la Edad Media la noción de lo «original» no existe ni siquiera en materia científica; al contrario, los autores se esfuerzan más bien en demostrar la concordancia de sus puntos de vista con los de las autoridades más antiguas. Cfr. al respecto el reciente estudio de J. Hessen, *Thomistiche und Augustinische Erkenntnistheorie*, 1920.

[106] Cfr., por ejemplo, Bellori, que hablando en favor de la idealidad y de la naturaleza reprocha a los imitadores que sus obras no sean «hijas, sino bastardas» de la naturaleza, y que hayan«tomado prestado ese ingenio del que se han valido para copiar las ideas ajenas» (cit. en el apéndice II, página 126).

[107] Leonardo, *Trattato*, núm. 81 (esto nos hace pensar en la conocida afirmación de Lisipo, que, habiéndole sido preguntado a qué artista imitaba, respondió: «Imito a la naturaleza, y no a los artistas»); y ya Alberti, de manera muy significativa, añade (pág. 155) que cuando se quieran copiar las obras de otro, es preferible tomar una escultura mediocre que una buena pintura, ya que por lo menos así se aprenderá a encontrar y reproducir la iluminación correcta (la escultura, al ser creación tridimensional, es en cierto modo un objeto de la naturaleza). La advertencia de Leonardo se refiere naturalmente sólo a un «imittare la *maniera* dell'altro», es decir, a una falta fundamental de autonomía en la creación artística. Como medio de estudio el copiar dibujando no sólo es consentido, sino aconsejado: *Trattato*, núms. 63 y 82.

El juicio desfavorable de la imitación puede estar basado tanto en una visión naturalista como en una visión conceptualista del arte (en Bellori, como ya vimos en la nota 106, convergen ambos puntos de vista). Con esto no se quiere considerar la imitación como algo deshonroso para el artista; ésta representa un indicio de pobreza, pero no es calificada de «latrocinio», ya que lo que el artista toma de los demás no se considera propiedad exclusiva de éstos; la naturaleza pertenece a todos, y la «Idea» es originalmente concebida, aunque se produzca en el sujeto, como la representación de un valor ultrasubjetivo e incluso normativo. Sólo en el siglo XIX, cuando se descubrió en la obra de arte la manifestación de una experiencia (de la naturaleza o del sentimiento) totalmente individual, sólo entonces pudo surgir el concepto de «plagio».

[108] Cfr. Vasari, I, pág. 250.

extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un «mundo exterior» sólidamente fundamentado, de tal forma que establece (como en la práctica artística la «perspectiva») una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto[109]. Cabría esperar que con este planteamiento fundamentalmente nuevo se hubiera agudizado inmediatamente el problema que ha constituido hasta nuestros días el punto crucial del pensamiento científico, y que hubiera podido, e incluso hubiera debido surgir apenas se opusieron por primera vez aquellos dos factores que constituyen la base del proceso artístico: el problema de la relación entre el yo y el mundo, entre espontaneidad y receptividad, entre materia dada y capacidad conformadora activa; el problema, en definitiva, que, para mayor brevedad, denominaremos en lo sucesivo del «sujeto-objeto». Pero sucedió lo contrario: aquella teoría artística nacida en el siglo XV tuvo una finalidad ante todo práctica y secundariamente histórica y apologética, pero en ningún caso especulativa, no pretendiendo más que, por un lado, legitimar el arte contemporáneo como heredero auténtico de la antigüedad greco-romana, conquistándole, con la enumeración de su dignidad y sus perfecciones, un puesto adecuado entre las «*artes liberales*»; y, por el otro, proponer a los artistas normas fijas y basadas en la ciencia para su actividad creadora. Pero la teoría del arte alcanzó esta su finalidad más importante subordinándose siempre a la hipótesis (universalmente aceptada) de que por encima del sujeto y del objeto existiera un sistema de leyes universales y necesariamente válidas, del cual habría que hacer derivar aquellas normas, y cuya definición representaría precisamente la misión específica de la teoría del arte. Igual que esta doctrina creía ingenuamente poder exigir al mismo tiempo belleza y fidelidad en la reproducción de lo real, creía también poder allanar e indicar el camino para su realización; la fidelidad formal y objetiva le parecía garantizada tan pronto el artista hubiera observado tanto las leyes de la perspectiva como las de la anatomía, las de la mecánica fisiológica y psicológica y las de la fisonomía; le parecía que había sido alcanzada la belleza si el artista encontraba una «bella invenzione»[110], evitaba las «inco-

---

[109] La concepción artística del Renacimiento se caracteriza, por tanto, frente a la medieval, por una nueva concreción del objeto artístico y, por consiguiente, por una nueva personificación del sujeto artístico. Esto sirve, *mutatis mutandis*, para toda la conciencia cultural de la época, y especialmente para sus relaciones con la Antigüedad clásica: el arte y la literatura antiguas habían sobrevivido también en la Edad Media, pero no habían sido el objeto, sino sólo el instrumento y el alimento de la actividad intelectual; hasta el Renacimiento no surgieron la filología y la arqueología; sólo esta época alcanza el redescubrimiento de la poética y de la retórica de la Antigüedad, por la misma necesidad por la que hace resurgir los antiguos cánones de la arquitectura y de las artes figurativas.

[110] Es de estacar que hasta esta «bella invención» (o sea, una fábula interesante y agradable) sea atribuida más a la *erudición* del pintor que a su *talento* (Alberti, pág. 145). Hasta esta opinión tan unívoca, con la que se subraya el valor estético inherente al sujeto material de la obra de arte —jamás discutido antes de Caravaggio— («la bella invención es tan eficaz que ya por sí misma provoca deleite, aun sin ser pintada»), hasta esta opinión, ha podido servir para presentarnos al en el fondo a-filosófico Alberti como representante de una «postura crítico-idealista mantenida con plena conciencia», como un neokantiano anticipado —si podemos llamarle así—, que, como esteta del «sentimiento puro», habría aconsejado tomar prestadas las fábulas de los retóricos

rrecciones» y las «contradicciones», y confería a la representación esa armonía que era concebida como una «*concinnitas*»[111] de los colores, de las cualidades y de las proporciones racionalmente determinable. Probablemente se preguntaron (y fue especialmente la doctrina de las proporciones la que formuló esta pregunta)[112] cómo se podía determinar lo que estaba en armonía y su carácter placentero, y cuál era el fundamento de este último, pero las respuestas a estas preguntas, como además habían de ser siempre formuladas en determinadas ocasiones, coincidían todas en que en ningún caso el criterio subjetivo del artista podía legitimar como «buena» una proporción; si no se apoyaban en leyes fundamentales matemáticas o musicales (que en aquella época significaban lo mismo), por lo menos se basaban en las afirmaciones de autoridades reconocidas o en el ejemplo de estatuas antiguas[113], e incluso investigadores críticos y casi escépticos a este respecto, como Leonardo y Alberti, trataron de someter sólo al gusto y al juicio individual las normas artísticas extraídas del juicio de la opinión pública[114] o del parecer de los «entendidos»[115] acerca de un material artístico de suprema belleza.

Si, por tanto, en el pensamiento medieval no existía, por así decirlo, una problemática de la creación artística, porque aquel pensamiento en el fondo negaba tanto al sujeto como al objeto (ya que el arte no era para él más que la materialización de una forma, que ni dependía de la manifestación de un objeto real ni era producida por la actividad de un sujeto real, sino más bien correspondía a una «imagen preexistente» en el alma del artista)[116], esta «problemática», por otra parte, no podía aún revelarse al pensamiento del Renacimiento, porque éste consideraba el ser y la condición del sujeto y del objeto como sometidos a normas fijas y valederas *a priori* o establecibles empíricamente. Y esto explica que la disciplina nacida en el siglo XV sobre la teoría artística quedase en un primer momento casi totalmente independiente del renacer de la filosofía neoplatónica, que estaba teniendo lugar al mismo tiempo y en los mismos círculos culturales florentinos. Ya que esta concepción del mundo, completamente metafísica, e incluso mística, que Platón interpretaba no desde el punto de vista de los filósofos críticos, sino de los cosmólogos y teólogos, que jamás había ni siquiera intentado distinguir entre platonismo y neoplatonismo[117], antes bien, sincretizó Platón y Plotino,

---

y poetas sólo porque éstas no representaban para él más que la *simple materia*. Así, W. Flemming, *Die Begründung der modernen Aesthetik u. Kunstwiss. durch L. B. Alberti*, 1916, págs. 52 y ss.

[111] Cfr., por ejemplo, Alberti, pág. 139.

[112] Cfr. al respecto y para lo que sigue Panofsky, *op. cit.* págs. 78 y ss. e *ídem* en «Monatshefte f. Kunstwiss.» XV, 1921, págs. 188 y ss.

[113] Sobre la posición especial de Durero cfr. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, passim.

[114] Leonardo, *Trattato*, núm. 137.

[115] Alberti, págs. 199-201 (de statua).

[116] Cfr. pág. 42 y notas 43, 50, 86, 87, 91, 116 y 146.

[117] No se puede mostrar más desconocimiento de la esencia del platonismo en el Renacimiento que cuando se afirma que en este período Platón «cobró nueva vida como filósofo crítico» y cuando, por consiguiente, se exige que al tratar la historia de este período filosófico se realice una nítida separación entre Platón y el neoplatonismo místico. Así Flemming, *op. cit.*, pág. 91. Con razón dice recientemente M. Meier («Gott und Geist bei Marsilio Ficino», en la ya mencionada publi-

cosmología helenística y mística cristiana, mitos homéricos y cábala judía, ciencias naturales árabes y escolástica medieval, en un conjunto indudablemente grandioso —una concepción del mundo semejante podía muy bien estimular (y efectivamente estimuló más tarde, como veremos) de la forma más diversa a una teoría especulativa sobre el arte, pero no podía ser de valor esencial para una doctrina artística práctica y racionalmente meditada, como la había establecido el primer Renacimiento.

Una teoría del arte semejante no era aún susceptible de acoger conceptos como aquellos que Marsilio Ficino dedujo de Plotino y de Dionisio Areopagita e introdujo en Platón; su base naturalista debía oponerse directamente a una doctrina según la cual el alma humana lleva en sí una imagen, grabada en ella por el espíritu divino, del hombre, del león o del caballo absolutamente perfectos, y con arreglo a ésta juzga los objetos naturales[118]; su poco lógica enumeración de las «siete posibilidades de movimiento»[119] tenía bien poco en común con la mística doctrina neoplatónica del movimiento, para la que el movimiento directo simbolizaba la iniciativa divina, el oblicuo, la divina continuidad creadora y el circular, la semejanza de Dios consigo mismo[120]. Y si Ficino define una vez la belleza, en íntimo acuerdo con Plotino, como «una evidente semejanza de los cuerpos con las Ideas» o como «una victoria del intelecto divino sobre la materia»[121], si, otra vez, la denomina, en estrecha relación con el neoplatonismo cristiano, «un rayo del aspecto divino» que primero se derrama sobre los ángeles, después ilumina el alma humana y, finalmente, el mundo de la materia corpórea[122], Alberti, en cambio —totalmente de acuerdo con sus correligionarios y definiendo las concepciones de la teoría del arte de tal forma que serían válidas durante más de un siglo—, contrapone a aquella concepción *metafísica* la otra, puramente *fenoménica*,

---

cación en honor de Jos. Schlecht, pág. 236 y ss.): «Platón de hecho es para él el *Teólogo* que, en contraposición al naturalista Aristóteles, sabe elevarnos hacia Dios, verdadera patria de nuestra alma.»

118 Ficino, *Opera* II, pág. 1576. Cit. en la nota 133.

119 Alberti, pág. 125: «Todo aquello que se mueve de lugar puede hacerlo de siete maneras: hacia arriba, una; hacia abajo, otra; hacia la derecha, la tercera; hacia la izquierda, la cuarta; hacia allá desplazándose desde aquí, o desde aquí desplazándose hacia allá; y la séptima, dando vueltas.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Esta enumeración de los movimientos aparece tanto en el *Timeo* como en Quintiliano (cfr. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, pág. 179), pero es de destacar que Alberti se abstiene de toda interpretación simbólica e incluso de toda paráfrasis estética y se limita a la simple y escueta enunciación. La tripartición del «movimiento en general», en cuantitativo, cualitativo y de lugar, que superó la división en siete del movimiento «de lugar», como ya demostró Janitschek (pág. 242), es aristotélica (cfr. *Metaph.* XI, 12, 1068 a).

120 Así, Ficino, *Opera* II, pág. 1115, y también más detalladamente en pág. 1063. Cfr. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, págs. 177 y ss.

121 Ficino, *Opera* II, pág. 1576: «Pulchritudo in corporibus est expressior ideae similitudo»; *ibíd.*, pág. 1575, cit. en nota 133.

122 Ficino, II, págs. 1336 y ss. (comentario al *Simposio*), según la ed. de 1544 y cit. en el apéndice I. Sobre los paralelos más antiguos de esta doctrina de la Belleza neoplatónico-cristiana cfr. notas 68 y 93; sobre su resurgir en el Manierismo v. págs. 85 y ss. Es interesante que la etimología «κάλλος de καλέω», ideada y sostenida por Dionisio Areopagita, fuera adoptada totalmente por Ficino: «Proprium vero pulchritudinis est, allicere simul et rapere. Unde graece Calon quasi provocans appellatur» (*Opera* II, pág. 1574).

del clasicismo griego: «La belleza consiste en un cierto acuerdo y armonía de las partes con un todo, según un número, una proporción y un orden determinados, tal y como lo exige la *concinnitas*, es decir, la ley absoluta y suprema de la naturaleza»[123]; y aún más claramente: «Es necesario que las distintas partes armonicen entre sí, y éstas armonizarán siempre que en cuanto a tamaño, finalidad, carácter, color y otras cosas semejantes, todas concuerden en una única belleza»[124]. Armonía de masas, de colores y de cualidades: es en donde Alberti, y con él todos los demás teóricos del Renacimiento, veían la esencia de la belleza. El ayudó a que triunfara (y el triunfo debía perdurar mucho tiempo) precisamente aquella definición de la Belleza que Plotino había combatido denodadamente porque abarcaba sólo las características exteriores, pero no el fundamento interior y el significado de la propia Belleza: *«συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ἕλον, τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν.»*

Pero precisamente lo más significativo es esto, que semejante renuncia a una explicación metafísica de lo bello aflojara por primera vez —aunque en un principio, más por una tácita eliminación que por un expreso rechazo— aquellos vínculos, que jamás habían sido rotos desde la Antigüedad, entre el «*Pulchrum*» y el «*Bonum*». También introdujo, *de facto* si no *de jure*, la autonomía de la esfera estética, que más de tres siglos después había de ser fundamentada teóricamente, y que, entretanto, aún debía ser puesta muchas veces en tela de juicio, como veremos.

Podemos, por tanto, afirmar con certeza que, en general, la teoría artística del primer Renacimiento apenas fue afectada por la influencia del resurgir neoplatónico[125]; pudo, por un lado, unirse a Euclides, Vitrubio y Alhazen,

---

[123] Alberti, *De re aedif.* IX, 5, y también la definición, más conocida, del *De re aedif.* VI, 2: «nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur». Esta última definición ha sido ya reconocida como aristotélica por J. Behn, *L. B. Alberti als Kunstphilosoph*, 1911, pág. 25.

[124] Alberti, pág. 111, cit., entre otros, por Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, pág. 143.

[125] Como expresiones de Platonismo y de Plotinismo en Alberti se citan:

a) La frase del *De re aedif.* IX, 5: «ex his patere arbitror pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit», ya que —así lo interpreta Behn, *op. cit.*, pág. 24— «llamamos «ideal», con Plotino y los últimos idealistas, a lo que está en todo el cuerpo pero sin localizar, sino en sí mismo». Pero la continuación de la frase: «*ornamentum* autem affícti et compacti naturam sapere magis, quam innati» indica ya que Alberti sólo trata de aclarar la diferencia entre la «belleza» entendida como valor inherente y el «adorno» entendido como valor accesorio, igual que, recordando a Cicerón *(De natura deorum* I, 79), recomendará los «adornos» a los jóvenes de por sí privados de belleza, para tapar sus defectos y mejorar sus atributos físicos.

b) El supuesto postulado de que en el arte «forma» y «materia» tengan que estar de acuerdo (Behn, *op. cit.*, pág. 22; Flemming, *op. cit.*, pág. 21). Existe en ello grave error, ya que las proposiciones de Alberti *(De re aedif., Proem.)* «nam aedificium, quod corpus quoddam esse animadvertimus, quod lineamentis, veluti alia corpora, constaret et materia, quorum alterum istic ab ingenio prodūceretur, alterum a natura susciperetur. Huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam, sed utrorumque per se neutrum ad rem valere intelleximus, ni et periti artificis manus, quae lineamentis materiam conformaret, accesserit» estas proposiciones no contienen ninguna *exigencia estética* que apoye la tesis (por lo demás ni platónica ni plotiniana) de que debiera existir concordancia entre forma y contenido, sino que más bien

y, por otro, a Quintiliano y Cicerón, pero no a Plotino ni a Platón, al que Alberti nombra sólo como pintor[126], y cuya influencia se hizo sentir en mayor escala y por primera vez en la «Divina Proporzione» de Luca Pacioli, aparecida en 1509; en la obra, por tanto, no de un teórico del arte en sentido estricto, sino de un matemático y cosmólogo[127].

Sólo bajo un aspecto la influencia del renacimiento platónico parece imponerse desde el principio a las teorías estéticas; en un primer momento, únicamente en casos particulares y en situaciones relativamente insignificantes; después, cada vez con más frecuencia y con mayor acentuación, encontramos el concepto de la «Idea» artística. Pero la diferencia sustancial que existe entre la primitiva concepción artística y la primitiva concepción platónica parece evidenciarse, más que en cualquier otro indicio, en el hecho de que la unión de la doctrina de las Ideas con la del arte sólo fue posible mediante sacrificios realizados por una u otra, y la mayoría de las veces,

---

representan una *determinación ontológica del ser*, según el concepto (¡aristotélico!) de que todo objeto corpóreo, ya sea producto de la naturaleza u obra de arte, sólo puede realizarse mediante la penetración de una determinada «materia» en una «forma» determinada. Alberti dice aquí expresamente que esta definición de la obra de arte no la contempla como «obra de arte», sino en cuanto que es un «cuerpo»; y por tanto, no *reclama* la concordancia entre forma y materia (lo contrario —discrepancia entre ambas— le habría parecido inconcebible), sólo la *constata* con la afirmación de que la obra de arte únicamente puede surgir de la «conformatio» de la materia mediante los «*lineamenta*», o sea, la forma. Si Alberti se abstuvo, cosa que lamenta J. Behn, de definir la Belleza como «una perfecta integración entre forma y materia» no debe asombrarnos, sino, por el contrario, parecernos lógicamente inevitable: el paso de una definición de las condiciones de la obra de arte, entendida como objeto corpóreo, a una definición de la belleza, entendida como valor estético, no sólo habría sido grande, sino completamente imposible.

c) La referencia al mito de Narciso, que Flemming, *op. cit.*, págs. 103 y ss., califica de «cita directa» de Plotino. En realidad ambos pasajes se contraponen de la siguiente manera:

Alberti	Plotino
Alberti, págs. 91 y ss.: «Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenzia de' poeti quel Narcisso convertito in fiore essere della pictura stato inventore. Che gia ove sia la pictura fiore d'ogni arte ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abracciare con arte quella ivi superficie del fonte?»	Plotino, *Ennead.* I, 6, 8: «*Εἰ γάρ τις ἐπιδράμοι, λαβεῖν βουλόμενος ὡς ἀληθινόν, οἷα εἰδώλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὀχουμένου, οὐ λαβεῖν βουληθείς, ὥς που τὶς μῦθος δοκῶ μοι αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ ῥεύματος ἀφανὴς ἐγένετο· τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον ὁ ἐχόμενος τῶν καλῶν σωμάτων καὶ μὴ ἀφιείς, οὐ τῷ σώματι, τῇ δὲ ψυχῇ καταδύσεται εἰς σκοτεινὰ καὶ ἀτερπῆ τῷ νῷ βάθη, ἔνθα τυφλὸς ἐν ᾅδου μένων καὶ ἐνταῦθα κἀκεῖ σκιαῖς συνέσται.*»

Plotino evoca, por tanto, el mito de Narciso como advertencia para no perderse en una belleza que es meramente sensible, mientras que Alberti (en apéndice a Ovidio cfr. la observación de Janitschek, pág. 233) se refiere a él para definir el origen de la pintura como derivación del amor a lo Bello y para comparar su función con un abrazar una imagen igual (no sólo en apariencia); por lo tanto, difícilmente se puede sostener que en ambos casos se haya tomado la comparación en el mismo sentido.

[126] Alberti, pág. 95, cfr. Overbeck, *Schriftquellen* núms. 1.951-52. No hay que formarse una idea exagerada sobre la cultura griega de Alberti: R. Förster («Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml.» VIII, 1887, pág. 34) ha demostrado que, por ejemplo, a Luciano lo manejó sólo en la traducción latina.

[127] Para el pasaje del tratado de Leonardo (*Trattato* 108, 2, y también 109, 499), basado en postulados platónicos pero totalmente divergente de Platón en las deducciones, cfr. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, págs. 192 y ss.

por ambas. Cuanto más extiende su influencia la doctrina de las Ideas y más se acerca a ese significado metafísico que es originalmente suyo (y esto sucedió sólo en la época del llamado «manierismo»), tanto más se aleja la teoría del arte de sus fines inicialmente prácticos y de sus premisas exentas de problemas especulativos. Y viceversa, cuanto más se atiene esta teoría del arte a sus fines y a sus premisas (lo cual sucedió en el verdadero período renacentista y de nuevo después, en el «clasicismo»), tanto más se ve privada la doctrina de las Ideas de su valor metafísico o, al menos, apriorístico.

Según las concepciones de la Academia Platónica, tal y como fueron definitivamente formuladas por Marsilio Ficino, las Ideas son realidades metafísicas: mientras que las cosas terrenales son solamente «*imagines*» suyas (es decir, un reflejo de las cosas realmente existentes)[128], ellas existen como «sustancias verdaderas», y, de acuerdo con esta sustancialidad suya, son consideradas «simples, inmóviles y sin posibilidad de mezclarse con sus contrarios»[129]. Son inmanentes al espíritu de Dios (y en ocasiones también al de los ángeles)[130], y son denominadas, de acuerdo con la concepción plotínico-patrística, «*exempla rerum in mente divina*»; pero al conocimiento humano sólo le es posible cualquier cognición en cuanto que las «impresiones» (en latín, «*formulae*») de las Ideas son inherentes al alma desde su preexistencia ultraterrenal[131]. Estas impresiones, semejantes a «destellos de la primitiva luz divina», que «están casi apagadas» debido a su larga inactividad, pueden, sin embargo, ser reavivadas nuevamente por la «doctrina» y «como los rayos de los ojos a la luz de las estrellas» volver a lucir con las Ideas: «*Addit in mentem denique sic affectam non paulatim quidem humano quodam amore, sed subito lumen veritatis accendi. Sed unde nam? Ab igne, id est a Deo, prosilente sive scintillante. Per scintillas designat ideas... designat et formulas idearum nobis ingenitas, quae per desidiam olim consopitae excitantur ventilante doctrina, atque velut oculorum radii emicantes ideis velut stellarum radiis collustrantur*»[132].

Lo que sirve para el conocimiento, en general, con mayor razón sirve para el conocimiento de lo Bello. También la Idea de lo Bello está grabada en nuestro espíritu como una «*formula*», y sólo esta representación innata en nosotros nos confiere, es decir, confiere a lo más espiritual que hay en nosotros, la facultad de discernir lo Bello visible y de juzgarlo relacionándolo

---

[128] Ficino, *in Parmenidem (Opera* II, pág. 1142): «Et Plato in Timaeo septimoque de Republica manifeste declarat substantias quidem veras existere, res vero nostras rerum verarum, id est idearum, imagines esse.» Este y los pasajes citados en las notas siguientes sirven para representar otros muchos de significados más o menos parecidos.

[129] Ficino, *Argum. in VII Epistul. (Opera* II, pág. 1535): «Docetque interea ideam a reliquis longe differre quatuor praecipue modis: quia scilicet idea substantia est, simplex, immobilis, contrario non permixta.»

[130] Cfr. pág. 80.

[131] Ficino, *Comment. in Phaedr.*, sobre todo *Opera* II, págs. 1177 y ss.

[132] Ficino, *Comment. in Phaedr.*, 1. c; otros muchos ejemplos en Meier, *op. cit.* Especialmente interesante un párrafo de la «*Theologica Platonica*» (XI, 3; *Opera* I, pág. 241): «Quemadmodum pars vivifica per *insita semina* alterat, generat, nutrir et augit, ita interior sensus et mens *per formulas innatas* quidem et ab extrinsecis *excitata* omnia iudicant.»

con una Belleza invisible y gozando del triunfo del εἶδος sobre la materia. Bella es aquella cosa terrenal que presenta la máxima concordancia con la Idea de la Belleza (y, al mismo tiempo, con su propia Idea), y nosotros reconocemos esta concordancia remitiendo a la apariencia sensible a su «*formula*», que se halla en nuestro interior[133].

Un «*ethos*» totalmente distinto posee el concepto de la Idea en Leone Battista Alberti. Al discutir acerca de los principios de la Belleza, después de haber criticado al antiguo realista Demetrio, e inmediatamente antes de la inevitable anécdota de Zeuxis y de las vírgenes crotoniatas, aparece, casi como advertencia contra el extremo opuesto, un duro ataque contra aquellos que creen poder representar lo Bello sin realizar ningún estudio de la naturaleza: «Pero para no desperdiciar ni trabajo ni tiempo hay que rehuir la costumbre de algunos necios que, haciendo alarde de su talento, tratan de conseguir la gloria de pintor por sí mismos, sin tener ningún modelo natural que puedan seguir con los ojos y con la mente. Estos no aprenden jamás a pintar bien, sino que se acostumbran a sus propios errores. Escapa a las inteligencias no expertas esa Idea de la Belleza que incluso los muy expertos apenas perciben»[134]. Sin duda alguna, esta afirmación demuestra que también Alberti había sido influido en alguna forma por el movimiento platónico

---

[133] Ficino, *Comment. in Plotin. Ennead. I*, 6, (*Opera*, pág. 1574): «Pulchritudo vero, ubicumque nobis occurrat... placet atque probatur, quoniam ideae pulchritudinis nobis ingenitae respondet et undique convenit» (cfr. al respecto la frase citada en nota 121). Y más adelante, en pág. 1575: «Praeterea rationalis anima proxime pendet ex mente divina et pulchritudinis ideam sibi illinc impressam servat intus...» o, en pág. 1576: «Quisnam pulcher homo? aut leo pulcher? aut pulcher equus? Certe praecipue ita formatus, ita natus est, ut et *divina mens* instituit per ipsius *ideam*, et *natura* inde universalis *seminaria virtute* concepit. Iam *vero illius ideae formulam* anima nostra in mente habet *ingenitam*, habet et in natura propria seminalem similiter rationem, igitur naturali quodam iudicio de homine vel leone vel equo ceterisque iudicare solet hunc quidem pulchrum non esse, illum vero pulchrum, quia videlicet hic prorsus *a formula et ratione dissentit*, ille vero *consentit*; atque inter pulchros hunc illo pulchriorem esse, quia hic cum formula rationeque magis consentit... Dum vero de pulchritudine iudicamus, id prae ceteris pulcherrinum approbamus, quod animatum est atque rationale atque ita formatum, ut et per *animum* satisfaciat formulae pulchritudinis, quam habemus in *mente*, et per *corpus* rationi pulchritudinis seminale respondeat, quam in natura secundaque anima possidemus. *Forma* vero in corpore formoso ita *suae similis est ideae*, sicut et figura aedificii in materia similis exemplari in architecti mente...; itaque si homini materiam quidem detraxeris, formam vero reliqueris, haec ipsa quae tibi reliqua est forma, illa ipsa est idea, ad quam est homo formatus...»

Naturalmente, la belleza corpórea permanece muy inferior a la inteligible (Ficino no sería el «pater platonicae familiae» si no lo hubiera afirmado repetidas veces con igual énfasis, especialmente en el Comentario a la *Ennead.* I, 6, 4 (*Opera* II, pág. 1576): «Memento si delectaris...», e *ibid.* al final, pág. 1578: «Librum denique totum sic conclude...»); pero aun así esto implica el «imperium formae super subjectum» (*Comm. in Ennead.* I, 6, 3 = *Opera* II, pág. 1576) y permanece: «divinum et imperiosum aliquid, quia et imperium regnantis formae significat et artis rationisque divinae victoriam refert super materiam, et ipsam perspicue repraesentat ideam» (*Comm. in Ennead. I*, 6, 2 = *Opera* II, pág. 1575).

[134] Alberti, pág. 151 (inmediatamente a continuación del párrafo citado en nota 101). Y después sigue: «Zeuxis, excelentísimo...pintor, para realizar una tabla, que se expuso públicamente en el templo de Lucina entre los Crotoniatas, no confiando ciegamente —como hoy hacen todos los pintores— en su talento, porque pensaba que no podría encontrar en un solo cuerpo cuantas bellezas buscaba...» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

(ya que el concepto de una «*Idea delle Bellezze*» que se manifiesta al ojo del pintor o del escultor no es en absoluto medieval); pero no es menos comprensible que precisamente esta proposición suya haya podido ser pasada por alto por todos los defensores del «neoplatonismo» albertiniano. Porque precisamente el concepto de «Idea», que en Cicerón y en Plotino debía demostrar el ilimitado poder del intelecto artístico y su fundamental independencia de toda experiencia externa, sirve aquí para poner en guardia al intelecto del artista contra una sobreestimación de sí mismo y para atraerle a la contemplación de la naturaleza. «Escapa a las inteligencias no expertas esa Idea de la Belleza que incluso las muy expertas apenas perciben»: esto no significa sino que la teoría del Renacimiento, no queriendo sacrificar al concepto de Idea su credo realista, tan laboriosamente obtenido, en cambio había transformado ese concepto hasta tal punto que no sólo pudiera conciliarse con su credo realista, sino apoyarlo. Al auténtico neoplatonismo de Petrarca, la posibilidad de convertir la belleza en algo visible a los sentidos a través de la línea y el color sólo le parecía explicable por una visión celestial[135]; a Alberti, por el contrario, la aptitud para contemplar espiritualmente la belleza sólo le parecía alcanzable a través de la experiencia y la práctica. Y, en efecto, si ya Cennini[136] y después de él Leonardo[137] atribuyeron al artista la facultad de emanciparse de la realidad, modificando e inventando, ningún pensador del Renacimiento se habría atrevido a considerar a la Belleza —como Dion o Cicerón— hija de la «fantasía».

Es de destacar que transcurriese tanto tiempo antes de que la teoría del arte italiana atribuyera mayor importancia al concepto de Idea —y aún más tiempo antes de que comenzase a ser consciente de las consecuencias de este paso—. Por lo que respecta a Alberti, hemos de conformarnos con aquella única proposición, totalmente ocasional. Leonardo, por lo que vemos, no utiliza en absoluto el término «Idea», y no deja de ser característico del concepto estético renacentista que el mismo «*Cortigiano*» de Castiglione, que celebra y alaba el amor con un panegírico de inspiración totalmente platónica, no base el juicio del arte en otro criterio que el de la imitación adecuada[138].

[135] Petrarca, Son. LVII: «Ma certo il mio Simon fù in paradiso, / Onde questa gentil Donna si parte; / Ivi la vide e la ridusse in carte / Per far fede quaggiù del suo bel viso.»

[136] Cennini, *Tratt. della pittura*, cap. I, recogido por J. v. Schlosser, «Jahrb. d. Zentr.-Komm.» 1. c. pág. 131.

[137] Leonardo, *Trattato* 28: «Y en esto supera (el ojo) a la naturaleza, porque las simples cosas naturales son finitas, y las obras que el ojo ordena a las manos son infinitas, como lo demuestra el pintor en las representaciones de infinitas formas de animales, yerbas, plantas y lugares.» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

[138] Baldass. Castiglione, *Il Cortigiano* IV, 50 y ss. Aquí la concepción neoplatónico-metafísica de la belleza llega a una adecuación muy notable con la clásico-fenoménica: el punto de origen de la belleza es un «influsso della Bontà divina» (de tal forma que la belleza exterior es necesariamente una expresión de íntima bondad), pero para que se haga *visible* es necesario que esa influencia divina, que de por sí está infundida «sopra *tutte* le cose create», actúe en un cuerpo que, utilizando una expresión albertiniano-ciceroniana, es definido como «bien proporcionado y compuesto con cierta armonía de diversos colores *(συμμετρία... τό τε τῆς ευχροίας προστεθέν!)*, ayudados por las luces y sombras y por una correcta disposición y acabado de las líneas.» [*N. del T.:* en italiano en el original.] Cfr. *ibíd.*, I, 50, la valoración de las artes figurativas como pura imitación en una de las tradicionales comparaciones entre pintura y escultura.

Sólo Rafael captó el concepto de Idea en la famosa carta que escribió en 1516 precisamente al conde de Castiglione; pero él explica aún menos que Alberti cómo debemos pensar la relación entre «Idea» y «Experiencia», e incluso evita expresamente cualquier declaración al respecto: «Para pintar una mujer bella —viene a decir— necesitaría ver varias mujeres bellas, y, además, con la condición de que Vos después me ayudáseis a elegir. Pero ya que existen tan pocas mujeres bellas y tan pocos jueces buenos, yo hago uso de cierta idea que me viene a la mente. Si ésta posee algún valor artístico, no lo sé; ya me esfuerzo bastante en tenerla»[139]. Estas extraordinarias palabras, que con tanta gracia ocultan la confesión del artista tras un cumplido dirigido al gran conocedor de mujeres, y que en ningún caso deben ser pesadas en la balanza de la crítica teórica, por un lado demuestran que Rafael se había dado cuenta de que sólo podía extraer la imagen de la perfecta femineidad de una «representación interior», independiente del objeto concreto individual; y, por otro demuestran, sin embargo, que a esta «representación interior» él no le atribuía ni un origen metafísico ni un valor normativo; tanto es así que podía definirla sólo con la expresión «*certa idea*». Esta le viene en alguna forma a la mente, pero el artista no sabe ni quiere saber cuál es su valor ni su verdad. Si le hubieran preguntado *de dónde* le venía, no habría negado que la suma de las experiencias sensibles en algún modo se había transformado en una imagen espiritual interior (más o menos así habló Durero de un «secreto tesoro acumulado en el corazón», que sólo se forma cuando el artista, «después de muchas elaboraciones, ha tomado plena posesión de sí mismo», y con esta plenitud puede crear en su propio corazón una «nueva criatura» en «forma de una cosa»[140]), pero también en este caso su última palabra habría sido: «*Io non so*».

Sólo Vasari —que ya comenzaba a sentir la influencia de la nueva corriente manierista, aunque todo su criterio estético estaba aún fuertemente orientado hacia el pasado— profundiza más en la segunda edición de sus «*Vite*», pero tampoco aquí va más allá de la simple definición de la situación, y rehúye tanto fundamentarla filosóficamente como deducir de ella otras consecuencias teóricas[141]. En Alberti —ya que Rafael, como hemos dicho, no se pronunció, en general, sobre este problema— la «Idea delle Bellezze», que ha conservado para él aún algo de su aureola metafísica, aparece dependiente, en efecto,

---

[139] Cit., entre otros, por Passavant, *Raphael v. Urbino*, 1839, I, pág. 533. Totalmente extrínseca es la concepción de Mario Equicola, que, refiriéndose equivocadamente a Cicerón, entiende por «Idea» sólo la «forma», a la que nosotros llamamos «semejanza» cuando se manifiesta parecida entre varios individuos: «Los platónicos consideran necesario el conocimiento y la conformidad de la Idea, del Genio y de la estrella con el principio de amor. Por Idea entendemos la forma, según Tullio; ésta (*conformidad* de la Idea) no es otra cosa que semejanza. No quiero hablar aquí acerca de las Ideas de Platón, escritas por él en varias ocasiones, sobre todo en el Parménides, probadas de nuevo por Aristóteles en la Etica y la Metafísica, y calificadas de razones eternas —y por tanto alabadas— por San Agustín; baste decir aquí que la semejanza de las formas, del semblante, de los miembros y de las líneas puede causar bien...» [*N. del T.*: en italiano en el original.] (*Di natura d'amore* IV, en la ed. veneciana de 1583, págs. 180 y ss.).

[140] Lange y Fuhse, pág. 227, 4.

[141] Cfr. págs. 98 y ss.

de la «experiencia», pero todavía no se proclama que tenga su origen en la «experiencia»: ella prefiere como morada los espíritus familiarizados con la naturaleza a aquellos que carecen de una visión concreta, pero falta aún la afirmación de que, hablando en términos kantianos, sea «extraída» de los objetos naturales. En cambio leemos en Vasari: «El dibujo, padre de nuestras tres artes[142], extrae de muchas cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, la cual es muy regular en sus medidas. Por eso no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también en las plantas, edificios, esculturas y pinturas sabe la proporción que tiene el todo con las partes y que tienen las partes entre ellas y con el todo; y como de este conocimiento nace un juicio determinado, que forma en la mente aquella cosa que después expresada con las manos se llama «dibujo», se puede deducir que este dibujo no es otra cosa que una forma y explicitación concretas del concepto que se tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea»[143]. Por tanto, aquí la Idea no sólo tiene en la experiencia su condición, sino precisamente su origen; no sólo se vincula espontáneamente con la visión de lo real, sino que *es* la visión de lo real, convertida en algo más claro y universalmente válido mediante la actividad de la mente, que elige lo único de entre lo múltiple y que sintetiza en una nueva totalidad las unidades que ha elegido. Esta concepción supone, por un lado, una nueva interpretación del concepto de Idea en sentido *naturalista*, interpretación que evidencia y demuestra un total desconocimiento de la doctrina platónica, por no decir plotiniana[144], y, por otro, supone una interpretación en sentido

[142] «El dibujo» (il disegno) es masculino en italiano. La «Madre» del arte es la «invenzione» (Vasari II, pág. 11) y, ocasionalmente, también la «naturaleza» (Vasari VII, pág. 183). Cfr. W. v. Obernitz, *Vasaris allgemeine Kunstanschauung auf dem Gebiet der Malerei*, 1897, pág. 9.

[143] Vasari I, pág. 168. El párrafo entero apareció por primera vez en la II ed. de 1568. El borrador (reproducido en la ed. comentada de Vasari de Karl Frey, 1911, pág. 104) permite corregir el «singolarissima» de la primera oración por «regolarissima», lo que también concuerda mucho mejor con la interpretación que sigue de la locución «ex ungue leonem» (que la sagrada conformidad de la naturaleza con las leyes determinadas permita definir el todo también a través de una parte mínima).

[144] El único teórico del arte que trata de apartarse de la doctrina platónica original de la Idea es un autor no falto de inteligencia, pero totalmente fuera de la corriente habitual de pensamiento, Gregorio Comanini. No es un artista que ejerce, sino un clérigo de elevada cultura, que en su diálogo *Il Figino* (Mantua, 1591) trata de una forma interesantísima problemas muy complejos, que en parte no se volverán a tocar hasta mucho más tarde (por ejemplo, la relación entre el arte y el juego, entre fantasía poética y fantasía en las artes plásticas, etc.). Así reparte las artes en las conocidas categorías platónicas (págs. 14 y ss.): las «arti usanti», que, como el arte de la guerra, de la navegación, o de tocar el laúd, sólo *utilizan* los instrumentos; las «*arti operanti*» que, como la arquitectura, el arte de la herrería, etc., *realizan* los instrumentos de las otras artes y otros objetos de uso; y, finalmente, las «*arti imitandi*», que sólo imitan las cosas creadas por las artes «operantes». Estas «arti imitanti» son después definidas de forma totalmente platónica, según los puntos de vista expresados en el libro X de la *República*:

«*Guazzo*: ...El arte "imitativo" es, pues, aquel que imita las cosas fabricadas por el arte "operante" o sometido: como precisamente es la pintura, que, con sus colores, va imitando las armas fabricadas por el herrero y las naves realizadas por el carpintero y las violas trabajadas por el maestro de instrumentos musicales. O como es también el arte poético, que imita y expresa con palabras lo que es fabricado por el arte "operante"; y por esto Platón dijo de este arte imitativo que realiza una cosa que es *tercera con respecto a lo verdadero*, y que cada imitador es "tercero" de la verdad.

funcional: al no estar ya preconstituida la Idea *a priori* en la mente del artista, anticipándose a la experiencia, sino que, generada en base a ésta, es producida *a posteriori*, resulta que, por un lado, la Idea no aparece ya como rival o incluso como prototipo de la realidad sensible, sino como derivado de ésta, y, por otro, no ya como un contenido dado o incluso como un objeto trascendente del conocimiento humano, sino como producto de éste: cambio que hasta en el lenguaje se evidencia de la manera más clara. De ahora en adelante la Idea no «está» ni «preexiste» en el alma del artista, como decían

---

Figino: No lo entiendo bien. Desearía que me lo explicáseis con más claridad.

Guazzo: Con mucho gusto. Imaginemos tres frenos. El primero, según el arte «usuario», *en la mente del caballero;* el segundo, fabricado por el arte «operante», que será el de la herrería; y el tercero, fingido por el arte «imitativo», que será el de la pintura. El freno en la mente del caballero, según Platón, poseerá el primer grado de verdad; porque el caballero sabrá dar razón del freno y de su forma mejor que el herrero, que lo ha realizado: resultando que el arte «usuario» debe ordenar y el «operante» obedecer. El freno hecho por el arte de la herrería, que es arte «operante» y sometido a la arquitectura, ocupará el segundo grado, como aquello que sigue inmediatamente al freno que está en la mente del artífice que ordena. Y el freno realizado por la pintura, que es arte imitativo, se encuentra, por consiguiente, en el tercer grado de la verdad, como tercero con respecto al freno imaginario del arte usuario. *No he querido daros el ejemplo que da Platón en el Décimo de la República* de los tres lechos, uno en la mente de Dios, otro formado por el arte sumiso y otro representado por el imitativo, para que vos, Martinengo, no pensáseis que yo quizá creyera, como los platónicos, que existe la idea de las cosas artificiosas. Porque yo sé muy bien que todo eso lo dice el gran maestro de la Academia sólo *a manera de ejemplo y no de otra forma.* Concluye, pues, este Filósofo, por las razones que alega, que el imitador es tercero con respecto a la verdad, y por ello, mucho más lejano de lo verdadero que ningún otro artífice. Mas no me hagáis llegar más lejos en este razonamiento, Figino, porque ello os disgustaría bastante.»

Y ahora es curioso ver cómo *no* todos los interlocutores admiten la inferioridad de las artes imitativas, pero, sin embargo, la refutación es aplazada para otra ocasión.

«*Martinengo:* Quiere decir, en suma, que Platón con este fundamento suyo, de que el imitador hace una cosa tercera con respecto a la realidad, desprecia a la pintura y a la poesía como dos artes cuyas obras son imitaciones no de realidades, sino de imágenes aparentes: y después pasa a herir a Homero profundamente, y le censura, os puedo decir, de mala manera: y que por esto vos, Figino, que sois tan docto en ésta, y tan entrañable amante de aquélla, no podríais sufrir con paciencia tales maledicencias. Veis modestia de forastero, que no osa ofenderos en vuestra casa. Pero no sé cómo actuaría fuera.

Guazzo: Armas y caballos dedicaré a la defensa de estas dos nobilísimas artes, y en todo lugar seré siempre extraordinario defensor suyo.

Martinengo: Buenas palabras en casa ajena.

Guazzo: Mejores hechos, cuando yo haya partido.

Figino: Prefiero creer que ha de ser así: si no es por otro motivo, al menos en defensa de vos mismo, que componéis versos algunas veces, y con tanta dulzura y pureza, que he oído decir a grandes hombres que no estaría equivocado aquel que os llamase "il Toscano Flacco".»

[*N. del T.:* todo el diálogo en italiano en el original.]

Resumiendo, el «*freno intelligibile*» (o sea, la idea del freno) es ahora contrapuesto, en un modo auténticamente platónico, al «*freno fattibile*», como freno real, y al freno «*imitabile*» o imitado. (Cfr. también pág. 192: «Quiero añadir dos palabras más, oh Guazzo, para concluir mi discurso. Todas las cosas que vemos dentro de este gran teatro del Mundo, todas, según la doctrina de Sócrates en el Fedón, son imágenes y sombras. El cielo es una imitación de su idea. Las cosas que hay bajo la luna son sombras, al no ser permanentes en su ser y fugaces. Además de eso, si nosotros estamos considerando al hombre según sus partes, que son innumerables, podemos decir infinitamente esta parte no es hombre, ni aquélla tampoco; pero sólo una vez, cuando nos referimos al todo, decimos esto es hombre. Y así sucede con el caballo, con los demás animales y con todos los cuerpos compuestos. Y de los elementos dice el Timeo que sus partes son dos, la materia y la forma, y que el fuego no se llama fuego, el agua, agua, el aire, aire, y la

Cicerón[145] y Santo Tomás de Aquino[146], y menos aún le es «innata», como propugnaba el verdadero neoplatonismo[147], sino que más bien «viene a la mente»[148], «nace»[149], es «sacada»[150], «obtenida»[151] de la realidad, y aun expresamente «conformada y esculpida»[152]. A mediados del siglo XVI se difundió extensamente la costumbre de designar con la palabra «Idea», más que el contenido de la representación artística, la propia facultad de representación artística, identificándola casi con la «imaginación»[153]; y se

---

tierra, tierra por la materia, sino por la forma: y que por ello esto es llamado fuego, aquello, agua, aquello aire y aquello otro, tierra, no según el todo, sino según una sola parte; por lo que el todo no es realmente fuego, sino ígneo, ni agua, sino acuoso, ni aire, sino aéreo, ni tierra, sino terroso. Pero el Timeo concluye diciendo que por encima de estas embrolladas e incompletas formas de la materia existen otras, divididas y completas, que *son las ideas;* y Sócrates dice en el Fedón que las cosas *naturales son imágenes e imitaciones* de éstas.») [*N. del T.:* en italiano en el original.]

Quizá lo más interesante de todo sea la exposición que aquí se hace de la distinción esbozada en el *Sofista* entre imitación «icástica» e imitación «fantástica». La contraposición no es entendida por Comanini, según la auténtica concepción platónica (cfr. anteriormente pág. 15), como una contraposición entre imitación *aparente* (como en el ejemplo de las estatuas colocadas en alto) e *imitación objetivamente correspondiente,* sino en el sentido moderno —y que ya aparece en la Antigüedad tardía— de la expresión «φαντασία» (cfr. por ejemplo, la declaración de Filóstrato citada en nota 37), como contraposición entre la figuración de objetos *realmente existentes* y la de objetos *no existentes realmente* y que sólo son producto de la fantasía creadora (págs. 25 y ss.): «Una, a la que él llama en el Sofista imitadora o icástica; y otra, a la que él mismo, y en el mismo Diálogo, denomina fantástica. La primera es aquella que imita a las cosas existentes; la segunda, aquella que finge las cosas *no existentes.*» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

Así, el principal ejemplo de la imitación icástica es el arte del retrato, y típicas de la fantástica son las obras de Arcimboldo (cfr. nota 238), figuras humanas compuestas por frutas, plantas y animales. Surgen así graves problemas, tales como si la representación de los ángeles y de Dios ha de ser considerada «icástica» o «fantástica» (págs. 60 y ss.), y no sin perspicacia es expresada la diferencia capital existente entre el pintor y el poeta: que en el poeta prevalece la representación fantástica, y en el pintor, la icástica: «La imitación fantástica del Poeta deleita más que la icástica del mismo. Pero con el pintor sucede todo lo contrario, ya que es más agradable su representación icástica que la fantástica» [*N. del T.:* en italiano en el original.] (pág. 81).

[145] «In ipsius mente *insidebat* species» (cit. en nota 20).

[146] «Sicut domus *praeexistit* in mente aedificatoris« o «in quolibet artificae *praeexistit* ratio eorum, quae constituuntur per artem» (cit. en notas 86 y 87). Por lo que respecta al «praeconcipit», citado también en la nota 87, el perfecto paralelismo de ese párrafo con éste nos demuestra que el verbo «praecipere» no está tomado aquí en sentido psicológico-funcional, sino en el puro sentido teórico-cognoscitivo: «praeconcipit aedificator» es perfectamente sinónimo de «praeexistit in mente aedificatoris». Para un espíritu formado en la escuela aristotélica esto es evidente, ya que para Aristóteles el artista está tan lejos de *crear* la forma como de *crear* la materia, y su misión consiste simplemente en introducir aquélla en ésta (o ésta en aquélla) (cfr. Aristóteles, *Metaph.* VII, 8).

[147] Ficino (cit. anteriormente en nota 133): «innata», «ingenita».

[148] Rafael (cit. anteriormente en pág. 58): «mi viene nella mente».

[149] G. B. Armenini, *De'veri Precetti della Pittura,* Ravena, 1587 (cit. detalladamente en nota 200): «gli vien nascendo».

[150] Vasari (cit. anteriormente nota 143): «si cava».

[151] Fil. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno,* 1681, pág. 72: «*Idea,* f. Perfetta cognizione dell'obietto intelligibile, acquistata e confermata per dottrina e per uso. Usano questa parola i nostri Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio, e d'invenzione». Cfr. también Fr. Pacheco, *Arte de la pintura,* 1648, pág. 164: «Las hemosas ideas, que tiene acqueridas el valiente artefice.» [*N. del T.:* en castellano en el original.]

[152] Armenini (cit. en nota 200): «si forma e scolpisce».

[153] En la poesía didascálica de Karel van Mander (ed. R. Hoecker, 1915, págs. 252-253), en el verso «Ons Ide'hier toonen most haer ghewelden» (X, 30; pero éste no debe traducirse «A

hicieron posibles frases como la que finaliza el párrafo citado de Vasari: «concetto che si ha fabbricato nell'Idea»[154] o «le cose immaginate nell'Idea»[155], «quella forma di corpo, che nell'Idea mi sono stabilita»[156], «quella forma di corpo, che nell'Idea dello Artefice è disegnata»[157], etc.

Con esto vemos que el problema del «sujeto-objeto» había madurado ya lo suficiente como para poder sufrir una revisión de principios; ya que, tan pronto se le asigna al sujeto la misión de *obtener de* la realidad las leyes de la creación artística, en vez de poder *presuponerlas por encima* de la realidad y de sí mismo, surge casi inevitablemente el inquirir por qué y hasta qué punto está justificada su pretensión de considerar válidas estas leyes. Pero —cosa muy notable— el concepto artístico del llamado «manierismo» fue el primero que realmente logró aportar esta aclaración de principios o, al menos, reclamarla conscientemente, porque precisamente la propia doctrina de las Ideas, tal y como había sido modificada por el pensamiento renacentista, podía presentarle a éste resuelto el problema del sujeto-objeto aun antes de que fuera expresamente formulado; puesto que esa «Idea», que el artista elabora en su mente y manifiesta a través del dibujo, no deriva precisamente de él, sino que es extraída de la naturaleza a través de un «*giudizio universale*», parece estar, aunque *actualmente* reconocida y realizada a través del sujeto, *potencialmente* ya preformada en el objeto. Es muy significativo que cuando Vasari ve una posibilidad de llegar a una Idea, la fundamenta en que la naturaleza es tan lógica y tan regular que ofrece el aspecto del todo incluso a través de las distintas partes («ex ungue leonem»): sin que jamás hubiera sido antes expresamente formulado —como después sucedería[158]—, ni hubiera sido necesario hacerlo, pareció natural al Renacimiento el pensamiento de que la «Idea», obtenida por el artista a través de la propia experiencia, manifestase a la vez las intenciones de la naturaleza y de su «crear de acuerdo con las leyes» de tal forma que sujeto y objeto, espíritu y naturaleza no estuvieran enfrentados en actitud hostil o simplemente contraria, sino al contrario, que la Idea, extraída de la experiencia, concordase necesariamente con ésta, ya fuera perfeccionándola o incluso sustituyéndola. Así Rafael, como un año más tarde el clasicista Guido Reni[159], pudo decir que él, a falta de un

---

nosotros debe aquí la Idea mostrarnos su poder», sino «Nuestra Idea debe mostrar aquí su poder»), la Idea es definida de la siguiente manera: «imaginacy oft ghedacht», es decir, Idea = potencia imaginativa, o sea, pensamiento. Cfr. también *ibíd.*, XII, 4 (págs. 266-7): van Mander no quiere censurar el que los buenos maestros pinten de memoria sin más preparación aquello que «in hun Ide'is geschildert te vooren» (cfr. el pasaje de Vasari en nota 157).

[154] Vasari (cit. en nota 143). En este párrafo los dos significados «contenido de la representación» y «capacidad de representación» aparecen uno junto al otro en la misma oración. En estrecha conexión con Vasari, Raff. Borghini, *Il Riposo*, Florencia, 1594, págs. 136-7.

[155] Cfr. por ejemplo, G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, 1584 (o 1585), II, 14, pág. 158: «...le cose immaginate...nell' Idea».

[156] Guido Reni, cit. en pág. 123.

[157] Vasari, I, pág. 148: «La escultura es un arte que, quitando lo superfluo de la materia sumisa, la reduce a aquella forma que está dibujada en la idea del artista.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[158] Cfr. págs. 98 y ss.

[159] Cit. en pág. 123.

modelo lo suficientemente bello, se servía de una «certa Idea», y así también un español posterior, pero que en este caso se expresaba con espíritu clásico, pudo formular la relación recíproca entre contemplación de la naturaleza y formación de las Ideas, en el sentido de que el buen pintor debe corregir sus representaciones interiores con la contemplación de la naturaleza, pero que también a la inversa, cuando ésta falte, puede servirse de las «hermosas ideas adquiridas» por él: «De manera que la perfecion consiste en passar de las Ideas a lo natural, i de lo natural a las Ideas»[160]. La doctrina estética de las Ideas aparece, por tanto, en el primer Renacimiento, en lo que respecta al problema de la belleza —y en esto consiste la diferencia más esencial respecto al pensamiento medieval—, casi como una forma espiritualizada de la vieja teoría de la «elección», en el sentido de que la belleza espiritual no es alcanzada mediante una unión exterior de las distintas partes, sino mediante una síntesis interior de los distintos detalles[161]. La propia Antigüedad, como le era familiar el concepto de la «elección», había rechazado la identificación de la Idea con el «paradigma» obtenido mediante la selección de los elementos más bellos; de hecho, no interpretaba el concepto de Idea como un compromiso

---

[160] Pacheco, *op. cit.*, págs. 164 y ss.: «Porque este exemplar no se á de perder de vista jamas. I este es el lugar donde prometimos hablar deste punto. I toda la fuerça de estudios no echa fuere este original... porque con los precetos i la buena i hermosa manera viene bien el juizio i elecion de las bellissimas obras de Dios i de la Naturaleza. I aqui se an de ajustar i corregir los buenos pensamientos del Pintor. *I cuando esto faltare, o no se hallare con la belleza que conviene, o por incomodidad de lugar o de tiempo, bien admirablemente el valerse de las hermosas ideas, que tiene aquiridas el valiente artefice.* Como lo dio a entender Rafael de Urbino... [sigue la carta a Castiglione]. De manera que la perfecion consiste en *passar de las Ideas a lo natural, i de lo natural a las Ideas*, buscando siempre lo mejor i mas seguro i perfecto. Asi lo hazia tambien su maestro del mismo Rafael, Leonardo de Uinci, varon de sutilissimo ingenio atendiendo a seguir los antiguos, el cual primero que se pusiesse a inventar cualquier istoria, investigava todos los efetos proprios i naturales de cualquier figura, conforme a su Idea.» [Sigue la historia, cantada en una bella poesía, de Zeuxis y las cinco vírgenes]. [*N. del T.*: en castellano en el original.]

[161] De hecho tanto Pacheco (v. nota anterior) como Bellori (cfr. pág. 122) ejemplifican la doctrina de las Ideas con la historia de las vírgenes crotaniatas, y nos parece especialmente notable que Junius *(De pictura veterum, Catalogus* sub voce «Zeuxis») traduzca precisamente por «Idea» la expresión utilizada por Dionisio de Halicarnaso «*τέλειον καλόν*»; para él «*κἀκ πολλῶν μερῶν συλλογὶσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλόν*» se convierte en“ars construxit opus perfectae pulchritudinis *ideam* repraesentans"». Cfr. también Fil. Baldinucci en su discurso académico del 5 de enero de 1691 (1692), reproducido en la ed. de sus *Notizie dei Professori del Disegno* de 1724, vol. XXI, págs. 124 y ss.: «...yo leo... que Zeuxis, queriendo pintar para los crotoniatas la figura de Helena de tal forma que pudiese representar *la más perfecta idea de la belleza femenina...*, eligió de los cuerpos de las cinco vírgenes cuanto tenían de perfecto y de bello... Pero estas [palabras] deben entenderse no como lo que a veces se oye decir incluso públicamente a algún necio, es decir, que Zeuxis, al ver una parte perfecta en alguna de las muchachas, la copiaba en su cuadro tal y como la veía en el original, y a continuación de ésta, otra de otra muchacha, etc.; *siendo de sobra sabido* que un ojo bello muestra su belleza en la medida en que esté *adaptado al propio rostro*, y que una boca bella, dispuesta sobre un rostro que no sea el suyo, pierde el valor de su belleza, que en el fondo no resulta de otra cosa más que de un conjunto de partes proporcionadas a su todo... Por lo cual hay que decir que Zeuxis, después de haber tomado de los cuerpos... la más bella proporción universal, advritiendo la inclinación que tenía alguna parte a aquello bello que él estaba imaginando con el pensamiento, añadiéndole y quitándole, la redujo con total perfección a aquel *todo de belleza* que él estaba *imaginando con el pensamiento.*» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Aquí Baldinucci toma partido por las objeciones de Bernini, que, fuertemente do-

entre espíritu y naturaleza, sino como la independencia de éste con respecto a aquélla. El Renacimiento interpretó ya el concepto de «Idea» —aunque no se consiguió una formulación expresa de esta tesis hasta que el clasicismo del siglo XVII la llevó a cabo[162]— en el sentido de aquella nueva visión artística, cuya esencia consistía precisamente en transformar el concepto de la Idea en el del «Ideal», identificando así el *mundo de las Ideas* con un mundo de *mayor realidad y verdad*. Con esto, la Idea era despojada de su nobleza metafísica, pero precisamente por ello, llevada a una bella y lógica armonía con la naturaleza; producto de la mente humana, pero a la vez expresando —muy lejos de la subjetividad y de la arbitrariedad— esa regularidad preformada de las cosas, ella puede realizar por medio de la síntesis *intuitiva* aquello que, con los estudios sobre las proporciones basados en un material artístico rico y refrendado por la opinión común, habían tratado de alcanzar por medio de la síntesis *discursiva* artistas como Alberti, Leonardo y Durero: el perfeccionamiento de lo «natural» a través del arte.

Pero Vasari, en el citado párrafo, más que a la pregunta sobre la posibilidad de *realizar la Belleza*, responde a la pregunta sobre la posibilidad de la *representación artística en cuanto tal*, que es lo mismo que decir sobre el «disegno». La filosofía de la alta Edad Media, orientada hacia Aristóteles, había unido al término de «Idea» o, para ser más exactos, al de «quasi-Idea», no ya el concepto de una «idea delle bellezze» (el cual resurgirá sólo con el neoplatonismo del Renacimiento, transformándose después en el de «Ideal»), sino simplemente el concepto de una representación mental, fuera o no bello su objeto. Está claro que tampoco el Renacimiento podía dejar de lado esta interpretación más amplia del concepto de Idea, como equivalente de «Pensiero» y de «Concetto»; pero está más claro aún que tuvo que interpretar el concepto de la «simple representación artística» no menos en sentido funcional y *a posteriori* que el concepto de la verdadera y propia «Idea de la Belleza». Lo que parecía conferir al artista la facultad de «concebir» y de «esbozar» una obra de arte era siempre el mismo «*giudizio universale*», que le posibilitaba el representar la belleza o, *e contrario*, la fealdad[163]; a la posibilidad garantizada por la Idea de una *superación de la forma*, derivada de la contemplación de la naturaleza y, sin embargo, superior a los objetos reales, correspondía

---

minado por el sentido de la indivisible unidad de la vida en cualquier organismo natural, había calificado de «fábula» toda la anécdota de Zeuxis (así, tomando casi palabra por palabra el párrafo ahora citado, Fil. Baldinucci en su *Vita del Cav. Gio. Lor. Bernini*, ed. Burda y Pollak, 1912, página 237): salva la tesis de la elección, sustituyendo el *revoltijo mecánico* de elementos materiales por un *conjunto espiritual* y de pensamiento; pero precisamente así la «Idea della beltà femminile», alcanzada de este modo, resulta una representación compleja, a la que se ha llegado a posteriori.

Además, también Bacon de Verulamo, por motivos parecidos a los de Bernini, hizo frente al concepto de la elección (del que naturalmente también estaba totalmente en contra el pensamiento de un Heinse). Si un artista de la Antigüedad realmente hubiera obrado del modo en que se cuenta que lo hizo Zeuxis, el resultado no habría podido satisfacer a nadie más que al propio artista: cfr. la polémica sostenida por S. van Hoogstraaten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678, VIII, 1, págs. 279 y ss.

[162] Cfr. págs. 98 y ss.

[163] Cfr. la carta de Guido Reni, cit. en pág. 123.

la de una *representación formal* también derivada de la contemplación de la naturaleza, pero independiente de ella. El término «Idea» (aun cuando lo consideremos desde el punto de vista de la terminología usual como equivalente de facultad imaginativa y de potencia representativa, es decir, no ya en sentido de «*forma*» y de «*conceptus*», sino de «*mens*» y de «*imaginatio*») podía tener en el siglo XVI dos significados estéticos esencialmente distintos:

1) (como en Alberti y Rafael): Idea = representación de una belleza superior a la naturaleza, en el sentido del concepto de «Ideal», fijado más tarde.

2) (como en Vasari, entre otros): Idea = representación de una imagen independiente de la naturaleza, en el mismo sentido en el que se utilizaron los términos «*pensiero*» y «*concetto*» en los siglos XIII y XIV[164]. Este significado, predominante hacia finales del Cinquecento y que sólo en el siglo XVII irá cediendo puestos al concepto de «Ideal» ya consolidado, sirve para designar cualquier representación artística que, esbozada en la mente, precede a la representación exterior[165], y puede también traducirse sólo por lo que nosotros llamamos «sujeto» o «tema»[166].

Pero muchas veces estos dos significados no fueron diferenciados tajantemente, ni podían serlo, porque el segundo, más amplio en comparación con el primero, podía incluirlo en determinadas circunstancias (por ello a la palabra «Idea» se le añadía a veces un calificativo como «bella» o «hermosa»)[167]. Y también coincidían ambos en que la relación entre sujeto y objeto era presentada, tanto en la realización de la belleza como en la representación artística en general, como absolutamente adecuada.

La teoría del arte renacentista, al vincular la formación de la Idea a la contemplación de la naturaleza, colocándola así en una esfera que, si aún no era la psicológico-individual, tampoco era ya la metafísica, dio el primer paso hacia el reconocimiento de lo que acostumbramos a denominar «genio».

---

[164] Cfr. por ejemplo, Petrarca, son. LVIII:

«Quanto giunse a Simon l'alto Concetto,
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile...»

[165] Así, por ejemplo, al pie de un proyecto arquitectónico en la ed. de Vitrubio de Cesariano (Como, 1520): «*Idea* octogonae hecubae phalae et pyramidatae»; cfr. también la predilección en los países latinos, a partir de la mitad del siglo XVI, por títulos como *Idea del Teatro* (de Giulio Camillo, 1550), *Idea del Tempio della Pittura* (de G. P. Lomazzo, 1590), *L'Idée du Peintre Parfait* (de Roger de Piles, 1699).

[166] Cfr. nota 43. De ello se deduce claramente que la doctrina del manierismo, de planteamiento escolástico, para la que por una parte el «sujeto» equivalía a la «idea», pero, por otra, la «idea» equivalía a la «forma» *(sive species)*, podía en algunos casos llegar a utilizar el término «forma» en el mismo sentido en el que hoy utilizamos el de «contenido». Cfr. al respecto el trabajo de próxima publicación de F. Saxl sobre un desconocido *Discorso del pittore Jacopo Zucchi.*

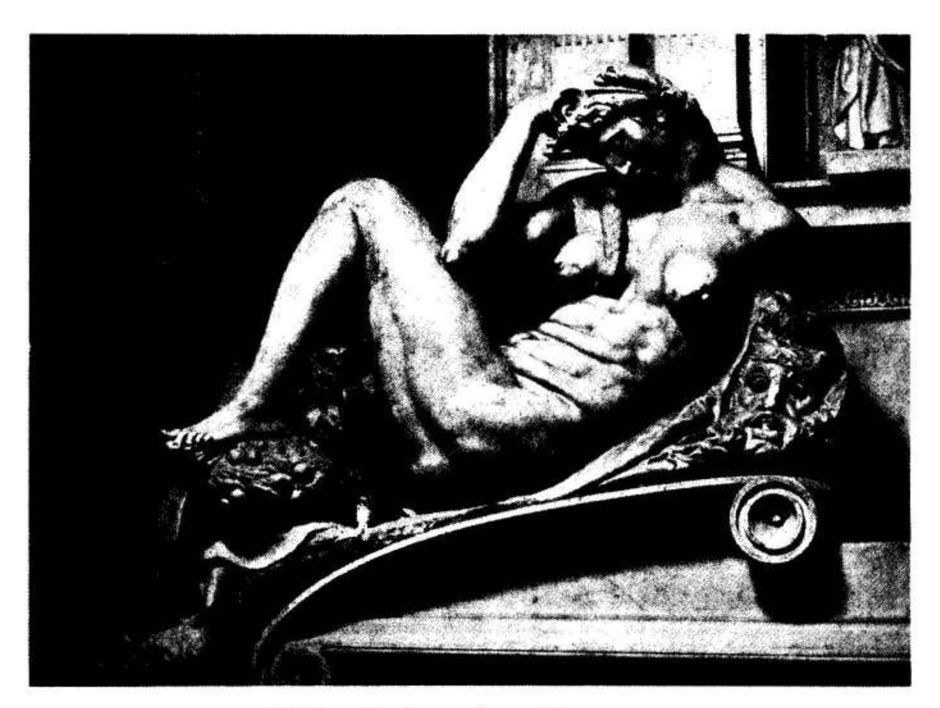
[167] Pacheco, *op. cit.*, cit. en nota 160: en Pacheco destaca con especial claridad el *doble significado* del término «idea»: en un sentido (como en el párrafo anteriormente citado) aparece éste como representación específica de la belleza, explicada por la historia de Zeuxis y de las vírgenes crotoniatas; en el otro sentido (en la exposición de la «invencion» cit. en nota 197), como «concepto o imagen de lo que se ha de obrar»; por ello —como consecuencia de la nueva doctrina del arte de carácter especulativo, sobre todo en relación con Zuccari—, es discutida *sub specie* de la teoría escolástico-peripatética del conocimiento, y contemplada y explicada, como hace el propio Zuccari, como concepto «teológico».

Los pensadores del primer Renacimiento habían colocado ya desde el principio un sujeto artístico real junto al objeto artístico real (del mismo modo que el descubrimiento de la perspectiva había revelado la correspondencia entre el «objeto» visible y el «ojo» que lo percibe). Pero habían creído, como hemos dicho antes, en la existencia de normas, tanto ultrasubjetivas como ultraobjetivas, que parecían poder regular el proceso artístico creativo casi como un mandato de orden superior, y cuyo reconocimiento incondicional se oponía, de hecho, al concepto de una creación artística totalmente libre y genial. El concepto de la Idea artística debía limitar gradualmente la validez de estas normas; el espíritu artístico, al que se le atribuye la facultad de transformar intuitivamente la realidad en Idea, de llevar a cabo una síntesis de los datos objetivos, no tenía ya necesidad de esa preceptiva válida *a priori* o fundamentada en la experiencia, como eran las leyes matemáticas, el beneplácito de la opinión pública y los testimonios de escritores antiguos, sino que era su deber, y tenía derecho a ello, conquistar por sus propios medios la «*perfetta cognizione dell'obietto intelligibile*», como era designada la Idea en el lenguaje de los siglos XVI y XVII[168]. Y sólo en relación con la doctrina de las Ideas se puede entender una afirmación casi kantiana, como aquella de Giordano Bruno, para el que sólo el artista es autor de las reglas, y únicamente existen verdaderas reglas en la misma medida y número que verdaderos artistas[169]. Pero —y esto es decisivo— el verdadero Renacimiento estuvo tan lejos de alcanzar una acentuación expresa y casi polémica de la genialidad artística, como en cambio fue explícito en dar una expresa definición del concepto de «Ideal»; no advirtió la antítesis entre genio y norma, igual que no advirtió la antítesis entre genio y naturaleza, pero precisamente el concepto de Idea, tal y como fue entendido en aquella época, expresó claramente la reconciliación de estos dos opuestos que aún no se habían separado, puesto que sirvió para *garantizar*, y al mismo tiempo para *circunscribir*, la libertad del espíritu artístico con respecto a las exigencias de la realidad.

---

168 Baldinucci, *Vocabolario...*, cita, nota 151.

169 Giordano Bruno, *Eroici Furori* I, 1 (Opere, ed. A. Wagner, 1830, II, pág. 315, mencionado por Schlosser, *Materialien z. Quellenk.* VI, pág. 110, y Walzel, *op. cit.*, págs. 75 y ss.): «Concluyes bien, que la poesía no nace de las reglas más que por ligerísimo accidente, y, sin embargo, las reglas derivan de las poesías; y existen tantos géneros y especies de reglas verdaderas, cuantos géneros y especies de auténticos poetas hay.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]



Miguel Angel y Durero

Tras los estudios de Ludwig von Scheffer[267], Borinski[268] y Thode[269] no hay ya necesidad de discutir que la visión del mundo expresada por Miguel Angel en sus poesías está inspirada esencialmente en la metafísica neoplatónica que, tanto directa como indirectamente (directamente por su familiaridad con Dante y con Petrarca e indirectamente por la incontestable influencia de los círculos humanistas florentinos y romanos), se había abierto camino en su pensamiento.

Ni Condivi cuando, con su característica ingenuidad, refiere haber oído decir a muchos competentes en la materia —ya que él desconocía a Platón— que lo que Miguel Angel hablaba sobre el amor no era más que lo que estaba escrito en Platón[270], ni Francesco Berni, cuando escribe:

> «Ho visto qualche sua composizione,
> Sono ignorante, e pur direi d'havelle
> Lette tutte nel mezzo di Platone»[271],

---

[267] *Michelangelo, eine Renaissancestudie*, 1892.

[268] *Die Rätsel Michelangelos*, 1908.

[269] *Michelangelo* II, 1903, sobre todo págs. 191 y ss.

[270] Condivi, *op. cit.*, cap. 56, pág. 204.

[271] Karl Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, 1897, núm. CLXXII (= Ces. Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti*, 1863, pág. 291).

vienen a decir gran cosa. Igual que Petrarca en una *canzone*[272] —que, por cierto, también sirvió de modelo a Miguel Angel— ve irradiar de los ojos de Laura la luz que le señala el camino hacia el Cielo, también Miguel Angel, al ver a la amada, se siente elevado hacia Dios[273], y proclama repetidas veces que la belleza terrenal no es más que el «velo mortal» a través del cual reconocemos la Gracia divina, y que nosotros la amamos y debemos amarla sólo en cuanto que refleja lo Divino[274] (así como, a la inversa, es el único camino por el que podemos acceder a la contemplación de lo Divino)[275], y que la visión de la perfección corpórea eleva al «ojo sano» a alturas celestiales[276]. El concepto de la *ἀνάμνησις*[277] le resulta tan desconocido como los mitos de las almas aladas[278] y de la transmigración de las almas[279], y expresa bajo nuevos aspectos el contraste entre el amor sensual que domina al alma y el Eros platónico por excelencia[280]. No es ninguna casualidad que fuera precisamente Miguel Angel el que le restituyó aquel significado simbólico-moralista que había tenido en Plotino y en el neoplatonismo tardío al concepto —de por sí no específicamente neoplatónico y convertido ya en habitual en la teoría del arte de su época— de que la obra plástica resulta de la «supresión de lo superfluo»[281]. El extraer la forma pura de la masa de piedra bruta le parece siempre el símbolo de una *κάθαρσις* o de un Renacimiento[282]; de una *κάθαρσις* que realmente no es ya, como en Plotino, una autopurificación, sino que (y este pasaje no proviene de los antiguos, es más, es específicamente miguelangelesco) sólo puede realizarse en virtud de la influencia, llena de gracia, de la «Donna»:

«Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce, u'più la pietra scema:
Tal alcun'opre buone,

---

[272] Petrarca I, Canzone IX:
«Gentil mia Donna, io veggio
Nel mover de'vostr'occhi un dolce lume
Che mi mostra la via, ch'al Ciel conduce»;
cfr. *Michelangelo*, Frey CIX, 19:
«Veggio co'bei vostr'occhi un dolce lume».

[273] Frey LXIV.

[274] Frey CIX, 105; cfr. entre otros, también, XXXIV, CCII, LXXV. Para la «metafísica de la luz», que aparece aquí citada con mucha frecuencia, cfr. notas 68, 93, 122, así como págs. 52 y ss.

[275] Frey CIX, 99.

[276] Frey XCIV. Sin embargo, de vez en cuando se abre paso la pasión por lo «bello empírico», derribando las barreras de la tradición platónica: Frey CIX, 104.

[277] Frey LXXV.

[278] Frey XCI.

[279] Frey CIX, 24; cfr. Frey CXLVI.

[280] Frey XCI; cfr. Frey XLIII, LXIV, Guasti, pág. 27.

[281] Cfr. anteriormente nota 59. Ya en Alberti (por citar sólo al decano de los teóricos del arte): «Alii solum detrahentes, veluti qui superflua discutiendo quaesitam hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producunt in lucem» *(op. cit.*, pág. 171). El párrafo correspondiente de Vasari ya fue transcrito en otro contexto (nota 157).

[282] Cfr. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, págs. 169 y ss.

Per l'alma, che pur trema,
Cela il soverchio della propria carne
Con l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie streme
Parti puo'sol levarne,
Ch'in me non è di me voler nè forza»[283].

Todavía se refiere Miguel Angel, con similar alegorismo, a esta evocación de la figura oculta dentro de la piedra (también de la «*Notte*» dijo en algunas ocasiones que él no la había creado, sino liberado del bloque) en otra poesía:

«Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto,
In te, Donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perch'io più non viva,
Contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte»[284]

Igual que el bloque de piedra —viene a decir el soneto más o menos— contiene en sí la posibilidad latente de cualquier figura que pueda imaginar el artista, y que depende de su facultad artística el que ésta se realice de una

---

[283] Frey LXXXIV (cfr. también Frey CXXXIV) y Guasti, pág. 171:
«...Simil di me model di poca stima
Mio parto fu, per cosa alta e perfetta
Da voi *rinascer po'*, Donna alta e degna,
se 'l poco accresce *e mio soverchio lima*
Vostra mercè...»

Semejante interpretación (cfr. nota 59) se podría también comparar con la alegorización —igualmente subjetivo-erótica— de mitos antiguos, característica del *artista* Miguel Angel y de su círculo (cfr. Panofsky, «Jahrb. f. Kunstgeschichte» I (XV), 1922, fasc. 3). En Schiller, que también recogió en algunas ocasiones la comparación del bloque de mármol, esta impronta erótico-subjetiva se inclina de nuevo hacia un significado ético-objetivo: «Un bloque de mármol, aunque sea y permanezca inanimado, puede convertirse en una figura viviente por obra del arquitecto o del escultor; un hombre, aunque viva y tenga un rostro, no por ello tiene un rostro viviente» (*Uber die ästh. Erziehung d. Menschen*, carta 15.ª): Y para un teólogo, Geiler von Kaisersberg, la antigua representación de la *ἀφαίρεσις* no es utilizada para compararla con el *perfeccionamiento del propio ser*, sino con el de la purificación de la «visio Dei»: «Un escultor, cuando quiere hacer y esculpir una imagen, toma madera de tilo o de otra clase, y no hace otra cosa que *quitar*, esculpiendo siempre..., y de ello resulta una figura bonita y bien acabada. Pero un pintor debe *añadir* si quiere pintar una imagen...» Así debe el devoto «como un escultor» apartar de Dios todo lo concreto perceptible a los sentidos, y, por tanto, imperfecto, ya sean Angeles, Santos, Cielo o tierra, para alcanzar la pura y perfecta visión de Dios (Brosamlein, Estrasburgo, 1517, fol. XLIIII v.).

[284] Frey LXXXIII.

u otra forma, también están latentes en la naturaleza de la amada o del amado[285] tanto el mal como el máximo bien y la misericordia como la muerte, y si se manifiesta una en vez de otra, el único culpable es el talento del «amatore». El pensamiento de que la realidad empírica del objeto amado no sea, para el que es amante en el más alto sentido de la palabra, más que una materia bruta o, en todo caso, el medio o la ocasión para una visión interior en la que se genera el objeto característico del amor o, por así decirlo, la idea erótica, vuelve a corresponder a la concepción neoplatónica[286], y se podría considerar casi genuinamente platónica la interpretación de la esencia de la Idea artística que encontramos aquí expresada. Pero, de hecho, las circunstancias son algo más complicadas. En primer lugar, hay que preguntarse si lo que Miguel Angel llama, aquí y en otras ocasiones, «*concetto*», indicando la representación interior del artista, no corresponde en realidad a lo que, en otras fuentes, estamos acostumbrados a ver designado como «Idea»; a esta pregunta preliminar hay que responder afirmativamente, sobre todo porque la equivalencia de ambos términos era habitual en el lenguaje de la época[287], y, en segundo lugar, porque el propio Miguel Angel (que por lo que parece intentó siempre evitar el término «Idea») utilizó la palabra «*concetto*» como equivalente, distinguiendo siempre rigurosamente entre ésta y la palabra «*immagine*» semejante a ella[288]: «*immagine*» significa, según el sentido literal ya formulado por San Agustín y por Santo Tomás de Aquino, aquella representación que «*ex alio procedit*»[289], es decir, que *reproduce* un objeto ya existente[290]; «*concetto*», en cambio —cuando no está simplemente sustituyendo a «pensamiento» o «esbozo»[291]—, significa la libre representación creadora, que

[285] Cfr. Frey LXV.

[286] A otro soneto, en el que es tratado el mismo problema en forma de diálogo entre Eros y el Poeta (Frey XXXII), se le puede aplicar un interesante paralelo de Giordano Bruno: «Creo que no es la figura ni la especie sensible, o inteligiblemente representada, la que conmueve *por sí*; porque mientras uno está mirando la figura que se manifiesta a los ojos, aún no llega a amar; sino que desde el instante en que el *alma concibe* en sí misma esa figura imaginada, ya no visible, sino pensable, ya no divisible, sino indivisible, ya no bajo especie de cosa, sino bajo especie de bueno o bello, entonces nace inmediatamente el amor» [*N. del T.*: en italiano en el original] (*Eroici Furori* I, 4, *op. cit.*, págs. 345 y ss.).

[287] Cfr. nota 143.

[288] La tercera expresión, «forma», frecuentemente utilizada como sinónimo de «Idea» no se tiene en cuenta: en Miguel Angel, o significa simplemente «aspecto» (cfr., por ejemplo, Frey CIX, 61), o, en el sentido de la terminología escolástico-peripatética («anima est forma corporis»), «alma»; así, por ejemplo, en Frey CIX, 105:

«Per ritornar là donde venne fora
L'immortal forma al tuo carcer terreno...»

Esta interpretación (cfr. Scheffler, *op. cit.*, pág. 92, nota 2) viene a ser confirmada por el hecho de que en el mismo contexto la «inmortal forma» puede sustituirse por «alma diva» (Frey CXXIII; cfr. también Frey CIX, 103, líneas 4-6).

[289] Cfr. nota 92.

[290] Así, Frey XXXIV, línea 3; XXXVI, estancia 10, lín. 4; LXII, lín. 3; CIX, 1, lín. 12; CIX, 25, lín. 7; CIX, 103, lín. 2. Además, la palabra «imagine» o «imago» naturalmente adquiere también un sentido concreto refiriéndose a una figura real, pintada o esculpida: cfr., por ejemplo, Frey LXV, lín. 3; CIX, 53, lín. 2; CIX, 92, lín. 3.

[291] Así, Frey CIX, 59, lín. 2; CXLIV, lín. 2.

constituye su propio objeto, de forma que por sí misma puede convertirse en modelo de una representación exteriorizada; expresado escolásticamente, es la «*forma agens*», no la «*forma acta*». Así, el buen artista realiza su obra siguiendo al «*buon Concetto*»[292] y los pensamientos de Dios, que deben ser venerados y amados en el rostro de las criaturas bellas como obras de arte del Creador, son definidos como «*divini Concetti*»[293].

Por lo tanto, no hay duda de que la palabra «*concetto*» en la poesía a la que nos referimos puede ser traducida sin más por la de «Idea». Pero ¿hasta qué punto el sentido que Miguel Angel atribuye a estas palabras aquí y en otros lugares concuerda con el que le atribuyen los neoplatónicos? Afortunadamente poseemos un detallado comentario, admitido por el propio Miguel Angel[294], al soneto «*Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto...*», cuyo autor es Benedetto Varchi, el ya mencionado académico florentino[295]. Este comentario, ante todo, confirma lo que ya parecía demostrar la práctica lingüística: «Aquí hay que tomar el "Concetto" de nuestro poeta como equivalente a lo que antes dijimos era llamado *Idea* por los Griegos, *exemplar* por los latinos y *modello* por nosotros; es decir, a aquella forma o imagen —llamada por algunos «*intenzione*»— que tenemos dentro del pensamiento de todo aquello que queremos desear, hacer o decir; la cual, aunque espiritual, es sin embargo causa eficiente de todo lo que se hace o se dice. Como decía el Filósofo en el séptimo libro de la primera Filosofía*: *Forma agens respectu lecti est in anima artificis*»[296].

Pero lo extraño es que Varchi, un gran platónico, interpreta aquí en sentido puramente aristotélico la noción de la esencia de este «concetto» artístico ideal presentado en la poesía miguelangelesca, y su relación con la obra de arte real. Si ya en el párrafo que acabamos de citar recuerda el libro séptimo de la metafísica, más adelante cita hasta el comentario que de este mismo libro realiza Averroes, y toma su formulación: «*Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factivum formae artificialis in materia*»[297]. Y de hecho, en la poesía de Miguel Angel no hay

---

292 Frey CIX, 87, lín. 1 y ss.

293 Frey CXLI, lín. 7. «Imagine» y «concetto» se contraponen clarísimamente en Frey CIX, 50:

«...Negli anni molti e nelle molte prove,
Cercando, il saggio al buon *concetto* arriva
D'una *imagine* viva,
Vicino a morte, in pietra alpestra e dura.»

El «concetto» es, por tanto, la idea de la «imagine», que es realizada en piedra según ésta. Cfr. también Frey CXLVI: «S'a tuo nome ho concetto alcuna imago.»

294 G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, 1875, núms. 464, 465.

295 *Due lezioni di messer Benedetto Varchi*, 1549. La primera lección, que comenta el soneto, está reproducida por Guasti, *op. cit.*, págs. LXXXV y ss., del que citamos.

* *N. del T.:* Esta cita de Varchi aparece en italiano en el texto original.

296 Varchi, *op. cit.*, pág. XCIV.

297 Varchi, *ibid.* Debemos recordar que Varchi, aludiendo claramente a los versos de Francesco Berni citados en pág. 64, resalta los elementos aristotélicos del pensamiento miguelangelesco quizá poco acentuados por la literatura más reciente: «que él es un nuevo Apolo y un nuevo Apeles, y no dice palabras, sino cosas, tomadas *no sólo de Platón, sino de Aristóteles*» [*N. del T.:* en italiano en el original] (Varchi, *op. cit.*, pág. CXI).

nada que se oponga a semejante acepción del término «*concetto*». Realmente el pensamiento de que la *Idea* de la obra de arte preexiste en el artista en acto *(ἐνεργεία)* es tan aristotélico como la afirmación de que la propia obra de arte existe encerrada en el mármol o en la madera en potencia *(δυνάμει)*; sólo sería platónico, o mejor, neoplatónico, si se hubiera afirmado una absoluta supremacía de la Idea sobre la obra de arte hecha realidad. Pero éste no es el caso: igual que al pensamiento de Miguel Angel debía de resultarle evidente que la obra de arte no se produce mediante la simple copia de un objeto dado desde el exterior, sino por la realización de una idea interior, también se guardaba mucho de sostener que esta realización material permaneciera siempre y necesariamente detrás del ἔνδον εἶδος en el alma del artista (aunque él, al considerar lo bello natural, destaca continuamente la inconmensurable distancia entre Belleza celestial y Belleza terrenal, entre visión interior y visión exterior). Y al igual que, en contraposición a la concepción de los clásicos y del clasicismo, rechazó el hacer provenir la Idea artística de la experiencia sensible[298], no creyó que fuera necesario el afirmar expresamente, al modo de la metafísica manierista, su procedencia de una esfera sobrenatural.

El arte, al no ser rechazado —como todo lo terrenal— por el fervor religioso de su ancianidad, en el fondo le sirvió como intermediario, como un puente tendido sobre el abismo que existe entre la realidad y la Idea; y no sin intención pudo preferir el término «*concetto*» al de Idea, del que ya habían abusado bastante los escritores coetáneos, y que en cambio él, como auténtico conocedor del neoplatonismo, reservaba para un concepto trascendente: los «Pensamientos» artísticos de Miguel Angel no tenían necesidad de vanagloriarse de un origen divino y de una belleza sobrenatural, igual que no tenían necesidad de justificarse a sí mismos con tales reivindicaciones.

Totalmente distinto, pero no menos excepcional, es el significado que adquiere la Idea artística en el pensamiento de Durero. En su espíritu la tendencia a una reglamentación racional del arte, propia de la teoría artística italiana que él aceptó apasionadamente, se encuentra con una convicción casi romántica del valor *individual* del «*Ingenium*» artístico, interpretado como un don especial. El mismo hombre que durante media vida había tratado de afianzar el fundamento ultrasubjetivo de la creación artística, que se había esforzado en reconocer las leyes, consideradas obligatorias, de la armonía y de la belleza, formula por otra parte la opinión, que él mismo juzga insólita y sólo inteligible para los «artistas poderosos», de que uno, en un pequeño y sencillo dibujo, puede ofrecer algo mucho más significativo que otro en una

---

[298] En una poesía amorosa del período juvenil (Frey IV) Miguel Angel interpretó la «teoría de la elección» en sentido metafísico e incluso teológico: la «elección de lo mejor» no es efectuada por los hombres, sino (para crear a la amada) por Dios, para el que no existe oposición entre lo creado y lo que está por crear:

«Colui, che 'l tutto fè, fece ogni parte,
E poi di tutto la più bella scelse,
Per mostrar quivi le sue cose excelse
Com'ha fatt'or con la sua divin'arte.»

pintura de gran tamaño que le haya costado meses y años de trabajo; que uno, en la reproducción de una figura fea, puede revelarse como mayor artista que otro en la reproducción de una bella: «Porque es un gran arte aquel que en toscos objetos rústicos puede manifestar una fuerza y un arte apropiados... y este don es admirable. Porque el propio Dios concede a algunos la facultad de hacer algo bueno, sin igual en su época, que no lo ha habido desde mucho tiempo atrás y que tardará mucho en volverlo a haber.»

Con esta escisión interna (ya que una línea coherente de pensamiento romántico-individualista habría conducido *ad absurdum* todos los esfuerzos de la teoría artística del Renacimiento) Durero llegó, incluso antes que los Italianos, a considerar *problemática* la relación entre ley y realidad, entre genio y norma, entre objeto y sujeto. Advirtió la imposibilidad de establecer un único canon de belleza universalmente válido, pero también advirtió que era imposible conformarse con la simple imitación de lo sensiblemente dado, y llegó finalmente a la conclusión de que tanto el método matemático de las proporciones como el empírico de la imitación de los modelos, no son para el auténtico artista más que las premisas —realmente necesarias— de la libre creación *originada por el espíritu*, que, sin embargo, por un lado, se basa en algunas normas, y, por otro, debe permanecer en contacto con la naturaleza: «El que está muy acostumbrado a tomar medidas, automáticamente mide "a ojo"; el que se ha forjado copiando mucho (es decir, reproduciendo la naturaleza), automáticamente se forma un "secreto tesoro en el corazón" del que puede extraer todo lo que ha acumulado dentro durante mucho tiempo»[299].

Con ello Durero se aproximó mucho a lo que en la doctrina artística italiana de la época se conocía bajo el nombre de «Idea». Pero él mismo utiliza esta palabra —porque también él la utiliza, y precisamente en algunos fragmentos que son ya de 1512— con un significado totalmente distinto y muy peculiar: «Hace muchos siglos el gran arte de la Pintura fue tenido en gran estima por los más poderosos soberanos, por lo que éstos enriquecían a los buenos artistas y les rendían honores, ya que consideraban tal riqueza de talento casi como una creación divina. Porque un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría alguna obra nueva que extraer de aquellas Ideas interiores sobre las que escribe Platón»[300].

Así, pues, aquí la Idea no es, como lo era para la especulación del Renacimiento, el resultado final de una experiencia exterior, sino que —aproximán-

---

299 Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 227; se puede comparar palabra por palabra con Ficino, *Coment. in Sympos.* (*Opera* II, pág. 1336):

Durero	Ficino
«De ello se manifiesta el secreto tesoro reunido en el corazón...»	«Qua inclinatione gravatus *thesaurum penetralibus suis absconditum* negligit.»

Pero el contendio del pensamiento es tan distinto en ambos que hace que resulte problemática la relación de inmediata dependencia entre los dos textos.

300 Lange y Fuhse, *op. cit.*, págs. 297, 27 y ss., e *ibíd.*, págs. 295, 8 y ss.

dose mucho más a la concepción medieval y neoplatónica, que sólo mucho más tarde será acogida por la teoría artística italiana— es una representación exclusivamente interna, algo así como lo que el Maestro Eckhart había dicho sobre la imagen interior del alma; y, lo que es más importante, si, por otra parte, las Ideas son lo que garantiza a la obra de arte una validez y belleza objetivas, el verdadero rasgo distintivo de éstas es para Durero su inmesidad y originalidad, es decir, el que confieran al artista la facultad de extraer «*siempre algo nuevo*» de su espíritu. La doctrina de las Ideas, que adquieren aquí casi el carácter de inspiraciones, se acomoda a aquel concepto romántico del genio que ve el rasgo distintivo del verdadero arte no en la exactitud y en la belleza, sino en una infinita plenitud creadora, siempre original y sin precedentes.

Difícilmente puede negarse que el sentido literal de aquella frase de Durero: «Porque un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría algo nuevo que expresar a través de sus obras, extrayéndolo de las Ideas interiores sobre las que escribe Platón», está doblemente condicionado por otras formulaciones: por un lado, recuerda un párrafo de Ficino, en el que también nos hace pensar otra frase, frecuentemente citada, del mismo fragmento: «*Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicit*»[301]; y, por otro, evoca la famosa frase de Séneca: «*Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet...plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat*»[302]. Pero de la mezcla de estas dos proposiciones tan distintas surgió algo totalmente nuevo: si Séneca dice de Dios que —hablando en términos de Durero— está en su interior lleno de figuras, Durero lo dice del hombre; y si Ficino, en su falta esencial de interés por las artes figurativas, con su frase sobre los «*divinis influxibus*», persigue sólo la exaltación casi profética de ciertos filósofos (que para él significan lo mismo que teólogos o videntes), Durero traslada aquellas palabras a los pintores. Con ello unió el concepto de Idea al de *inspiración artística*, y dio a su afirmación —que casi ofendería a una mentalidad eclesiástica—, de que la actividad artística es «una creación semejante a Dios», una base de incomparable profundidad. Pero hasta esta misma frase posee un carácter realmente humanista, que fue también muy usual en la teoría artística italiana, como se podría demostrar con numerosos ejemplos;

---

[301] Ficino, *Libri di vita triplici* I, 6 (*Opera* I, pág. 498): la frase de Durero, que se refiere a esto, «porque esto vendrá de la infusión suprema» (Lange y Fuhse, págs. 297, 20), ha sido ya unida por Karl Giehlow («Mitt, d. Ges. f. vervielfält. Kunst», 1904, pág. 68) a la proposición de Ficino citada en el texto.

[302]

Durero	Séneca
(L.-F. 298, I = 295, 13)	(*Epist.* LXV, 7, cit. nota 41)
«Porque un buen pintor está *en su interior* lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría algo nuevo que expresar a través de sus obras, extrayéndolo *de las Ideas interiores sobre las que escribe Platón.*»	«Haec exemplaria rerum omnium Deus *intra se* habet...; *plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat...*»

de hecho ésta afirma repetidas veces que el artista «crea» sus obras «a imitación del Sumo Creador» y que es casi un «alter deus»[303]. La Edad Media había acostumbrado a comparar a *Dios con el Artista* para hacernos comprender la esencia de la creación divina; la Edad Moderna compara, en cambio, al *artista con Dios*, para heroizar la creación artística: es la época en la que el artista se hace «divino».

* * *

La contraposición entre «doctrina de las Ideas» y «teoría de la imitación», que se encuentra en la teoría artística, se parece en cierto modo a la contraposición gnoseológica entre «innatismo» y «conceptualismo» (en sentido lato). Tanto en una como en otra la actitud del sujeto con respecto al objeto se interpreta unas veces como una mera reproducción imitativa, otras como una creación constructiva llevada a cabo por Ideas innatas y, finalmente, otras, como una abstracción que elige entre los elementos dados y sintetiza lo elegido. Tanto en una como en otra se evidencia la constante vacilación entre estas distintas posibilidades y la insoluble dificultad de demostrar —sin recurrir a una instancia trascendente— el acuerdo necesario entre lo sensiblemente dado y el conocimiento, a menos que se suponga una «cosa en sí» con la que la representación intelectual, ya sea ésta simple reproducción o libre creación, realmente sólo pueda y deba concordar cuando cualquier tipo de principio divino garantice la necesidad de este acuerdo. En la teoría del conocimiento la suposición de esta «cosa en sí» fue quebrantada por Kant, y en cambio en la teoría artística no fue infringida hasta que lo hizo la influencia de Alois Riegl. Como creemos haber reconocido que la visión artística no se opone a una «cosa en sí», del mismo modo que no se opone al intelecto cognoscitivo —es más, igual que le sucede a éste, tal visión artística puede asegurarse de la validez de su propia experiencia precisamente porque ella misma asigna las leyes a su mundo, es decir, que no posee ningún otro objeto más que los primeros que se constituyen en ella[304]—, la contraposición

---

303 A las opiniones de Vasari, de Zuccari, de Pacheco y de Bellori se podrían añadir infinitas más (cfr., por ejemplo, Lomazzo, *Trattato* II, 14, pág. 159: «A mi corto entender creo que este ejercicio es el más excelente y *divino* que existe en el mundo, ya que el artista viene casi a manifestarse como *otro Dios*» [*N. del T.*: en italiano en el original]; citamos dos muy bellas de Leonardo (*Trattato*, núms. 13 y 68): «Como el pintor es Señor de toda clase de gente y de todas las cosas. Si el pintor quiere ver bellezas, que le cautiven, él es dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas, que asusten, o que sean cómicas y ridículas o dignas de compasión, *él es su dueño y Dios* [según otra tradición, «*creador*»]. ...y en efecto, lo que existe en el universo por esencia, presencia o imaginación, él lo tiene primero en la mente y luego en las manos; y éstas son tan excelentes, que crean una armonía proporcionada de una sola mirada, al mismo tiempo que hacen las cosas.» [*N. del T.:* en italiano en el original.] Y después, concordando casi textualmente con Durero: «*La deidad que tiene la ciencia del pintor hace que la mente del pintor se transmute en semejante a la mente divina*, ya que procede libremente a la creación de diversas esencias, de distintos animales, plantas, frutos, paisajes, campos, etc...» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

304 Igual que el intelecto, «para el que el mundo sensible no es ni *naturaleza* ni objeto de la experiencia» (Kant, *Prolegomena*, § 38), podemos decir que actúa la *conciencia artística*, para la que el mundo sensible no es ni una *figura* ni el objeto de la representación artística; en lo que, sin embargo, hay que tener en cuenta que, mientras que la legalidad que el intelecto *prescribe* al mundo

entre «Idealismo» y «Naturalismo», tal y como ha dominado la filosofía del arte hasta finales del siglo XIX, y como se ha conservado bajo diversos disfraces (Expresionismo e Impresionismo, Abstracción y «Einfühlung») hasta el siglo XX, debe parecernos, en definitiva, una «antinomia dialéctica». Pero de ahora en adelante podremos comprender por qué esta contraposición pudo mover el pensamiento teórico-artístico durante tanto tiempo, instando una y otra vez a hallar soluciones siempre nuevas y siempre más o menos contradictorias. Reconocer estas soluciones en su diversidad y comprenderlas partiendo de sus premisas históricas no le parecerá algo inútil a la consideración histórica, cuando la filosofía ha reconocido que el problema que se le ha planteado es de tal índole que ella, por su naturaleza, debe renunciar a resolverlo.

---

sensible, y en cuyo cumplimiento se basa la propia naturaleza, es *universal*, la legalidad que al mundo sensible *prescribe* la conciencia artística, y a través de cuyo cumplimiento éste se convierte en «figura», ha de ser considerada en cambio *individual* o mejor (utilizando una expresión recientemente acuñada) «idiomática» (H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Diss., Hamburgo, 1923).

APENDICE I*

EL CAPITULO DE G. P. LOMAZZO SOBRE LAS BELLAS PROPORCIONES Y EL COMENTARIO SOBRE EL SIMPOSIO DE MARSILIO FICINO

MARSILIO FICINO[1]

[Que la Belleza es algo espiritual. Cap. III.

...Algunos opinan que la Belleza es una determinada disposición de todos los miembros, o una conmensuración y proporción con cierta gracia de colorido. Opinión que nosotros no admitimos...] *Hay que añadir que esa proporción comprende todos los miembros del cuerpo en conjunto,* [de tal forma que no está en ninguno de los miembros en sí, sino en todos juntos. Por tanto, ningún miembro será bello en sí], *pero sin embargo, la proporción de todo el conjunto nace de las partes;* [por lo que esto resulta un absurdo...][2].

Que la Belleza es el Esplendor del Rostro de Dios. Cap. IIII

El Divino Poder, superior a todo el Universo, indulgentemente infunde en los Angeles y en las almas creadas por él, así como en sus hijos, ese rayo suyo, [en el que hay fértil

* Siguiendo el mismo criterio aplicado a las citas que en las notas aparecían en italiano, y con la misma finalidad (cfr. *N. del T.* en nota 93), de nuevo hemos considerado oportuno traducir al castellano los dos apéndices que Panofsky en su texto incluyó en italiano. Igualmente —y con mayor motivo que en las notas, si cabe, dado que en estos apéndices la forma de expresión está en perfecta coherencia con su contenido— hemos preferido realizar una traducción literal para no alterar sustancialmente el discurso de Ficino, Lomazzo y Bellori [*N. del T.*]

[1] Marsilio Ficino, *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*, Florencia, 1544, Or. V, caps. 3 a 6, págs. 94 y ss. (cfr. con el texto original latino *Opera* II, págs. 1336 y ss.). Lomazzo, en la transcripción del capítulo, ha omitido mucho (por ejemplo, lo que respecta a la belleza *acústica)*, ha añadido mucho, y lo que ha tomado, a veces lo ha citado en otro orden; por lo tanto, no es posible confrontar los pasajes paralelamente, como hasta ahora hemos venido haciendo. Los párrafos de Ficino *omitidos* por Lomazzo están entre corchetes, e igualmente los párrafos de Lomazzo que no corresponden a Ficino. Los demás, es decir, en los que Lomazzo *depende* de Ficino, están en bastardilla.

[2] De Ficino, cap. 3 *(op. cit.*, pág. 94). Se ve cómo Ficino aduce la definición de la belleza como proporción sólo para llevar *ad absurdum* la igualdad (en sentido plotiniano) Belleza = Proporción.

virtud para crear cualquier cosa. Este rayo divino imprime en éstos, como más cercanos a Dios, el orden de todo el mundo, mucho más claramente que en la materia terrenal; por lo cual, esta pintura del mundo, que nosotros vemos entera, está más clara en los Angeles y en las almas que ante nuestros ojos.] *En aquéllos está la figura de todos los astros, del Sol, de la Luna y de las Estrellas, de los elementos, piedras, árboles y animales. Estas pinturas se llaman en los Angeles modelos e ideas; en las almas, raciocinios e informaciones; en la materia terrenal, imágenes y formas. Estas pinturas son claras en el mundo, más claras en el alma y clarísimas en el Angel. Así, pues, un mismo rostro de Dios reluce en tres espejos, por orden, en el Angel, en el alma y en el cuerpo material: en el primero, al ser el más cercano, de manera clarísima; en el segundo, al estar más lejos...menos clara; en el tercero, al estar muy lejos, oscurísima. Después la mente santa del Angel, como no se halla obstaculizada por el cuerpo, se refleja en sí misma, donde ve ese rostro de Dios grabado en su seno,* [y al verlo, se maravilla, y al maravillarse, se une a él ávidamente. Y nosotros llamamos Belleza a esa gracia del rostro divino, y llamamos Amor al ansia del Angel, por la cual se envisca completamente al rostro divino. Ojalá quisiera Dios, amigos míos, que esto nos sucediera a nosotros]. *Pero nuestra alma, creada con la condición de estar rodeada por cuerpo material, se inclina hacia la función corporal, y, agobiada por esta inclinación, olvida el tesoro escondido en su pecho. Una vez envuelta en el cuerpo material sirve al uso de éste durante mucho tiempo, y a este menester acomoda siempre el sentido y hasta la razón más a menudo de lo que debiera. De ello resulta que el alma no contempla la luz del rostro divino que siempre reluce en ella, antes de que el cuerpo sea adulto y se despierte la razón con la que pueda observar el rostro de Dios, que manifiestamente reluce a la vista en el engranaje universal.* [Por cuya consideración se eleva a contemplar ese rostro de Dios, que resplandece dentro del alma. E igual que el rostro del padre es grato a los hijos, es necesario que el rostro del Padre Dios sea gratísimo a las almas. El esplendor y la gracia de este rostro, ya esté en el Angel o en el alma o en la materia terrena, debe llamarse Belleza universal, y el apetito que hacia ésta se despierta, Amor universal.] *Y nosotros no dudamos de que esta Belleza sea incorpórea, ya que es evidente que en el Angel y en el alma ésta no tiene cuerpo, y anteriormente hemos demostrado que aun en los cuerpos es inmaterial; y ahora de ello podemos deducir que el ojo no percibe sino la luz del Sol, ya que las figuras y los colores de los cuerpos no se ven jamás si no están iluminados por la luz; y éstos no van al ojo con su materia. Y, sin embargo, parece necesario que éstos deban estar en el ojo, para que sean vistos por los ojos. Así, un rayo de sol se muestra a los ojos pintado con los colores y figuras de todos los cuerpos en los que incide; los ojos, con la ayuda de un rayo natural suyo, captan la luz del sol así pintada, y una vez que la han aferrado, ven esta luz y todas las pinturas que hay en ella. Y, por esto, todo este orden del mundo, que se ve, se capta por medio de la vista, no en la forma que está en la materia de los cuerpos, sino en la forma en que éste está en la luz infusa en los ojos. Y como él está en esa luz, separado ya de la materia, es necesariamente inmaterial.* [Y está claro por qué esa luz no puede ser un cuerpo, puesto que en un momento inunda casi todo el mundo, de Oriente a Occidente, y penetra por todas partes el cuerpo del aire y del agua sin daño alguno, y no se mancha al desparramarse sobre cosas corrompidas. Estas condiciones no se ajustan a la naturaleza del cuerpo, porque éste se desplaza no en un momento, sino en más tiempo, y un cuerpo no penetra otro sin que desaparezca uno u otro o ambos; y dos cuerpos se enturbian al mezclarse. Y esto lo vemos en la mezcla del agua y del vino, del fuego y de la tierra.] *Así, puesto que la luz del Sol es inmaterial, lo que recibe lo recibe a su modo. Y los colores y las figuras de los cuerpos, los recibe en modo espiritual, y en la misma forma se ve recibido por los ojos. De donde se deduce que toda la virtud de este mundo, que es el tercer rostro de Dios, se ofrece a la vista a través de la luz inmaterial del Sol.*

[Cómo nace el Amor y el Odio, y que la Belleza es espiritual. Cap. V

De todo esto se deduce que cualquier gracia del rostro divino, que se considera la belleza universal, no sólo es inmaterial en el Angel y en el alma, sino también en la apariencia visual. Conmovidos por la admiración, no solamente amamos este rostro en conjunto, sino también cada una de sus partes, acto en el que nace un Amor especial hacia una Belleza especial. Así ponemos afecto en un hombre, como miembro del orden del mundo, máxime cuando en él resplandece manifiestamente el destello de la virtud divina. Este afecto se puede dar por dos motivos: o porque nos gusta la imagen del rostro paterno, o porque la especie y figura humana bien compuesta se adapta muy bien a ese signo o razón de la raza humana, que nuestra alma tomó del Autor de todo y que conserva dentro de sí. Por lo que si la imagen del hombre exterior captada por los sentidos, al pasar al alma disiente de la figura del hombre que el alma posee desde su origen, desagrada inmediatamente, y, al ser fea, produce odio; si la imagen concuerda, inmediatamente agrada y, al ser bella, se ama. Y por ello sucede que al toparnos con algunos enseguida nos agradan o nos desagradan, aunque no sepamos la razón de tal efecto, porque el alma, obstaculizada por el ministerio del cuerpo, no mira las formas que están por naturaleza dentro de ella, sino que por la natural y oculta disconformidad o conformidad, al pulsar la forma que de la misma cosa está pintada en el alma, establece si la forma de la cosa exterior concuerda o no con su imagen, y el alma, al ser conmovida por esta oculta ofensa o halago, odia o ama dicha cosa. Ese rayo divino, del que hablamos anteriormente, infundió en el Angel y en el alma la verdadera figura del hombre, que se debe producir completa; y la composición del hombre en la materia terrenal, que está muy lejana del divino artífice, proviene de esa figura suya completa]: *en la materia mejor dispuesta resulta más parecida, en la otra, menos. La que resulta más parecida, igual que se adapta al poder de Dios y a la Idea del Angel, también se adapta a la razón y signo que está en el alma; el alma aprueba esta conveniencia de adaptarse, y en esta conveniencia es en lo que consiste la Belleza,* [y en la aprobación consiste el sentimiento de Amor, y aunque la Idea y la razón o signo son extraños a la materia del cuerpo, sin embargo la composición del hombre se juzga similar a ellos, no por la materia o por la cantidad, sino por otra parte inmaterial. Y con arreglo a que se parece está de acuerdo con ellos, y con arreglo a su concordancia con ellos es bella, y, sin embargo, el cuerpo y la Belleza son distintos. Si alguien pregunta cómo puede parecerse la forma del cuerpo a la forma y la razón del alma y del Angel, le ruego que considere el edificio del Arquitecto. Desde el primer momento el Arquitecto concibe en su alma la imagen y «quasi»[3] Idea del edificio; después fabrica la casa (si puede) tal y como la dispuso en el pensamiento. ¿Quién negará que la casa sea un cuerpo?, ¿y que ésta es muy parecida a la Idea inmaterial del artista, a cuya semejanza fue hecha? Ciertamente se debe juzgar por un determinado orden inmaterial más que por la materia parecida. Esfuérzate un poco en extraer de ella la materia, si puedes: tú la puedes extraer con el pensamiento. ¡Animo!, extrae del edificio la materia y deja en suspenso el orden: no te quedará cosa alguna de cuerpo material, es más, el orden que salió del artista y el orden que en él permanece formarán un todo. Haz esto mismo en el cuerpo de cualquier hombre, y así encontrarás que la forma de éste, que se adapta al signo del alma, es simple e inmaterial.][4]

---

[3] Cfr. sobre esta expresión págs. 38 y ss. y nota 87.

[4] Cfr. con esta exposición la de Plotino, *Ennead.* I, 6, 3, citada parcialmente en nota 56, que concuerda con ella casi palabra por palabra.

Cuántas partes se requieren para que una cosa sea bella, y que la Belleza es un don espiritual. Cap. VI.

Finalmente, ¿qué es la Belleza del cuerpo? Ciertamente es una determinada actitud, vivacidad y gracia, que resplandece en el cuerpo por influencia de su Idea. Este esplendor no proviene de la materia, si ésta no está antes perfectamente preparada. Y la preparación del cuerpo viviente se cumple en tres cosas, orden, modo y especie. El orden significa la distancia entre las partes; el modo significa la cantidad; la especie significa líneas y colores. Porque, en primer lugar, es necesario que cada miembro del cuerpo tenga su lugar natural, es decir, que las orejas, los ojos y la nariz y los otros miembros estén en su sitio, y que los ojos estén ambos a la misma distancia de la nariz, y que las orejas estén ambas a la misma distancia de los ojos. Y esta igualdad de distancias, que corresponde al orden, aún no es suficiente si no se le añade el modo de las partes, que atribuya a cada una de las partes el tamaño debido atendiendo a la proporción de todo el cuerpo. [Es decir, que tres narices colocadas a lo largo tengan la misma longitud que un rostro, y que los dos semicírculos de las orejas, colocados juntos, sean iguales al círculo de la boca abierta, y que esto mismo suceda con las cejas si se unen. Que la longitud de la nariz sea igual a la del labio, y a la de la oreja, y que los dos círculos de los ojos sean iguales que la abertura de la boca. Que la altura del cuerpo sea igual a la de ocho cabezas y también a la de los brazos y piernas extendidos.[5]] *Además de esto estimamos necesaria la especie, para que los artificiosos trazos de las líneas y los pliegues y el brillo de los ojos adornen el orden y modo de las partes. Estas tres cosas, aunque estén en la materia, no pueden ser parte alguna del cuerpo. El orden de los miembros no está en ningún miembro, porque el orden está en todos los miembros, y ningún miembro se encuentra en todos ellos. Hay que añadir que el orden no es otra cosa que la distancia conveniente entre las partes, y la distancia es o nada o el vacío o un trazo de líneas. Pero ¿quién diría que las líneas son un cuerpo? Porque carecen de anchura y de profundidad, cosas necesarias al cuerpo. Además de esto, el modo no es cantidad, sino límite de cantidad. Los límites son superficies, líneas y puntos que, al no tener profundidad, no deben ser llamados cuerpos. Y todavía hemos de colocar la especie no en la materia, sino en la alegre armonía de luces, sombras y líneas. Por esta razón la Belleza demuestra estar tan distante de la materia corpórea, que si ésta no está dispuesta con esas tres preparaciones incorpóreas que hemos descrito, no se transmite a ella. La base de estas tres preparaciones es la equilibrada constitución de los cuatro elementos, de manera que nuestro cuerpo sea muy similar al cielo, cuya sustancia es equilibrada, y que no impida la formación del alma por el exceso de ningún humor. Así aparecerá con facilidad el esplendor celeste en el cuerpo, semejante al cielo. Y esa forma perfecta del hombre, que posee el alma, resultará más exacta en la materia pacífica y obediente.* [Casi de igual forma se disponen las voces a recibir su Belleza. Su orden es el subir de la voz grave a la octava y el descender de la octava a la grave. El modo es el discurrir debidamente por la tercera, cuarta, quinta y sexta voz, tonos y semitonos. La especie es la resonancia de la voz clara. Compuestos por estos tres elementos, los cuerpos de muchos miembros, como son los árboles, animales e incluso la reunión de muchas voces, se disponen a recibir la Belleza; y los cuerpos más simples, como son los cuatro elementos, las piedras, los metales y las voces aisladas,

---

[5] Las proporciones del cuerpo dadas por Ficino provienen en parte del famoso *Canon* de Vitrubio (como la determinación de la longitud total del cuerpo en ocho cabezas, la del rostro en tres largos de nariz, etc.); otras, al parecer, de la tradición que se remontaba a la Edad Media, y que encontramos en los teóricos del arte y en la literatura cosmológica. De esta última procede sobre todo la tendencia a la equiparación de medidas simples, en realidad disparatadas, como aparece en Pomponio Gaurico y, con otro significado, en Leonardo. Cfr. al respecto Panofsky, «Monatshefte f. Kunstwiss.», XV, 1921, l.c.

se preparan adecuadamente para esta Belleza, gracias a una determinada fecundidad y claridad equilibradas de su naturaleza. Pero el alma está acomodada a ella por naturaleza, máxime siendo espíritu y espejo casi inmediato a Dios, en el que, como antes dijimos, luce la imagen del rostro divino.

Al igual que no es necesario añadirle nada al oro para que resulte bello, sino que basta separar de él la ganga que le oscurece]: *así el alma no necesita que se le añada nada para que resulte bella. Pero es necesario abandonar el cuidado y solicitud del cuerpo, así como el deseo y la perturbación de la avaricia y del temor, y rápidamente se mostrará la belleza natural del alma.* [Pero para que nuestro sermón no sobrepase en mucho su propósito], *concluyamos brevemente que, por lo que hemos dicho anteriormente, la Belleza es una determinada gracia vivaz y espiritual que, a través del rayo divino, primero se infunde en los Angeles, después en las almas de los hombres y después en las figuras* [y voces] *materiales; y esta gracia conmueve y deleita nuestra alma por medio de la razón y de la vista* [y del oído], *y al deleitar, arrebata, y al arrebatar, inflama de ardiente amor.*

G. P. LOMAZZO[6]

[Del modo de conocer y[7] constituir las proporciones de acuerdo con la belleza. Cap. XXVI.

Queda ahora que trate sobre las formas generales de determinar racionalmente todas las partes en que se ha dividido el arte, y en primer lugar sobre la proporción, ya que es la primera de todas, que, de común acuerdo, se considera que es esa cosa incorpórea que en los cuerpos comprende todos los miembros juntos, y nace en ellos de las partes. Esta, si bien en potencia es una sola, se puede conocer y establecer de muchas formas, teniendo en cuenta la naturaleza de la belleza, a la que ella sirve en las pinturas, para representar la realidad que se ve en los cuerpos. Lo cual se consigue de muchas formas, según las diferencias que se encuentran en ellos, tanto por la belleza del alma, como por el equilibrio del cuerpo; como los Platónicos hablan extensamente sobre ello.] *Y primero tenemos que saber que la belleza no es otra cosa que una determinada gracia vivaz y espiritual, la cual es infundida por el rayo divino primero en los Angeles, en los que se ven las figuras de todos los astros, que en ellos se llaman modelos e ideas; después pasa a las almas, donde las figuras se llaman raciocinios e informaciones, y, finalmente, a la materia, donde son imágenes y formas,* [y allí, por medio de la razón y de la vista, deleita a todos, pero en mayor o menor grado según las razones que se aducirán más adelante]. *Esta belleza resplandece en un mismo rostro de Dios en tres espejos, por orden, en el Angel, en el Alma y en el Cuerpo; en el primero, al ser el más cercano, de manera muy clara; en el segundo, al estar más lejos, menos clara; en el tercero, al estar muy lejos, de manera muy oscura. Pero el Angel, como no está obstaculizado por el cuerpo, se refleja en sí mismo y ve su belleza grabada en sí mismo. Y el alma, creada con la condición de estar rodeada por el cuerpo material, se inclina hacia el ministerio corporal. Agobiada por esta inclinación, olvida esta belleza que se oculta en ella, y, una vez que está envuelta en el cuerpo material, se dedica al uso de este cuerpo, acomodando a él el sentido y a veces hasta la razón. Y por esto es por lo que no contempla esta belleza, que en ella resplandece continuamente, hasta que el cuerpo no ha madurado y despertado*

[6] G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, cap. 26: en la «secunda edizione», Bolonia, de la que citamos, págs. 72 y ss.

[7] En el título del capítulo, en vez del «e» aparece una simple coma; en cambio en el índice, pág. XI, se encuentra correctamente el «e».

la razón con la que contempla esta belleza que reluce a los ojos en el engranaje universal y que habita en ella. Finalmente, la belleza del cuerpo no es otra cosa que un determinado acto, vivacidad y gracia, que en él resplandece por influencia de su idea, y que no desciende a la materia si ésta no está totalmente preparada. Y tal preparación del cuerpo viviente se cumple en tres cosas, que son orden, modo y especie. El orden significa las diferencias de las partes; el modo, la cantidad, y la especie, las líneas y los colores. Porque primeramente es necesario que cada uno de los miembros esté en el lugar que le corresponde, y que los ojos, por ejemplo, estén a la misma distancia de la nariz, y las orejas, a la misma distancia de los ojos. Pero esta igualdad de distancias, que corresponde al orden, no es aún suficiente si no se le añade el modo de las partes, que atribuya a cada miembro el tamaño debido atendiendo a la proporción de todo el cuerpo, como se dirá más adelante, y además de éstos es necesaria la especie, para que los artificiosos trazos de las líneas y el brillo de los ojos adornen el orden y el modo de las partes. Estas tres cosas, si bien están en la materia, no pueden ser, sin embargo, parte alguna del cuerpo, [como afirma Ficino sobre el banquete de Platón], *diciendo que el orden de los miembros no es ningún miembro, porque el orden está en todos los miembros, y ningún miembro se encuentra en todos. Hay que añadir que el orden no es otra cosa que la distancia conveniente entre las partes, y la distancia es o nada o vacío o un trazo de líneas. Pero las líneas no pueden ser un cuerpo, ya que carecen de anchura y profundidad, que son necesarias al cuerpo. Además de esto, el modo no es cantidad, sino límite de cantidad, y los límites son superficies, líneas y puntos que, al no tener profundidad, no deben ser llamados cuerpos. Y, finalmente, la especie tampoco está en la materia, sino en la alegre armonía de las luces, sombras y líneas. Y esto demuestra que la belleza está tan distante de la materia corpórea, que si ésta no está dispuesta con estas tres preparaciones llamadas incorpóreas, no se transmite a ella. La base de estas preparaciones es la equilibrada constitución de cuatro elementos, de forma que nuestro cuerpo es muy similar al Cielo, cuya sustancia es equilibrada. Y cuando no impida la formación del alma por algún exceso de humores, aparecerán con facilidad los esplendores celestiales en el cuerpo similar al Cielo y a esa forma perfecta del hombre que posee el alma, en la materia pacífica y obediente.* [Pero en lo que se refiere al equilibrio de los cuerpos, éste resulta de las cualidades, por las que todos nuestros cuerpos vienen a ser desemejantes entre sí, al transmitirse unas a otras en mayor o menor grado, como se lee extensamente en los matemáticos (*sc.* Astrólogos), y vemos además por experiencia. Pero no puede haber sino cuatro formas principales de desemejanza de acuerdo con el número de los elementos y la fuerza de sus cualidades, las cuales afirman los matemáticos que constituyen el fundamento de todas las formas o maneras de los cuerpos humanos. Y como el fuego es de cualidad principalmente caliente y seca, de las cuales la primera dilata y la segunda da aspereza, se deduce que los cuerpos Marcianos son de miembros grandes, altos, ásperos y peludos. Como el aire es sobre todo húmedo y toma el calor del fuego, que dilata lo que la humedad reblandece y estira, los cuerpos Jupiterinos resultan ser no de miembros grandes, como los Marcianos, sino equilibrados, delicados al tacto y altos. Como el agua se compone principalmente de frío y participa de la humedad del aire, y el frío seca y endurece, y lo húmedo reblandece, resulta que los cuerpos lunares son menores que los Jupiterinos, pero desproporcionados, duros y débiles. Finalmente, como la tierra, por su naturaleza, es principalmente seca porque participa del fuego, y fría porque toma esta cualidad del agua y de la sequía, y el frío es muy áspero, los cuerpos Saturnianos resultan ser sobre todo muy ásperos, más que los Marcianos, y de miembros estrechos y cóncavos. Y con estas cuatro cualidades nacen todas las demás figuras, o sea, las Solares, que, según dicen los Astrólogos, por participar el Sol en algunas cosas de las cualidades de Saturno, no tienen miembros tan ásperos como las Marcianas, sino que más bien son como las Jupiterinas y menos grandes que aquéllas, y las Venusianas, por tender este planeta a la naturaleza de Júpiter,

son grandes y bien proporcionadas, muy delicadas y de miembros bellísimos, por tener su naturaleza equilibrada entre la humedad y el calor. Y así, los Astrólogos, a las Mercuriales les confieren la forma atendiendo a las cualidades de Mercurio. De esto se infiere que la belleza depende principalmente de estas cualidades activas y pasivas; y ha de ser expresada en la obra con sus proporciones y miembros tomados del ejemplo natural del alma, para la que la materia estaba bien preparada en Saturno por gravedad, en Júpiter por magnificencia y alegría, en Marte por fortaleza y valor, en el Sol por magnanimidad y señorío, en Venus por gracia, en Mercurio por inteligencia y perspicacia, y en la Luna por clemencia. Así como, por el contrario, se corrompen, en Saturno por miseria, en Júpiter por avaricia, en Marte por crueldad, en el Sol por infamia y tiranía, en Venus por lascivia, en Mercurio por crueldad y brujería, y en la Luna por inestabilidad y ligereza. Cuando esta belleza no agrade completamente por alguna de estas cosas, la causa no será otra que la contradicción de tales cualidades. Porque sabemos perfectamente que en todos los modos, en los gestos, en los actos, en los cuerpos, en las voces y en las disposiciones de los miembros y en los colores, son discordantes con los Saturnianos los hombres Marcianos y Venusianos; con los Jupiterinos, los Marcianos; con los Marcianos, los Saturnianos, Jupiterinos, Solares, Mercuriales y Lunares; con los Solares, los Marcianos, Mercuriales y Lunares; con los Venusianos, los Saturnianos; con los Mercuriales, los Marcianos y Solares; con los Lunares, los Marcianos, Solares y Mercuriales. Y, por el contrario, a los Saturnianos se adaptan los hombres Mercuriales, Jupiterinos, Solares y Lunares; a los Jupiterinos, los Saturnianos, Solares, Venusianos, Mercuriales y Lunares; a los Marcianos, los Venusianos; y a los Solares, los Jupiterinos y Venusianos; a los Venusianos, los Jupiterinos, Marcianos, Solares, Mercuriales y Lunares; a los Mercuriales, los Jupiterinos, Venusianos y Saturnianos; y, finalmente, a los Lunares se adaptan los Jupiterinos, Venusianos y Saturnianos. Y esta conformidad o disconformidad tanto más se advierte en las criaturas, cuanto más conformes o disconformes están las disposiciones de las materias con las almas, junto con las que crecen las materias. Por lo que a uno que vea cuatro o seis hombres o mujeres, le gustará uno o una más que otro u otra, y a otro le disgustará lo que a él le ha de gustar. Y esto se ve sobre todo en las artes, que uno aborrece un arte y a otro le agrada, y por tanto resulta que en todas las artes se hallan todas las naturalezas. Pero esto en ningún sitio se ve más claramente que en el juicio o gusto de la belleza, porque aunque una mujer sea bella, al ser vista por varios hombres, no a todos les parecerá bella por lo mismo. Porque a unos gustará por los ojos, a otros por la nariz, a otros por la frente, por los cabellos, por el cuello, por el pecho, por las manos, y a unos por una cosa y a otros por otra. También habrá a quienes les guste la gracia, a otros el traje, a otros la virtud, a otros el movimiento y a otros la mirada. Y así sucede con todos los cuerpos, que de ellos gusta una parte y es estimada bella, como por ejemplo los ojos, y otra disgusta y es considerada deforme, como por ejemplo la frente o la boca. Sin embargo hay que considerar atentamente todas estas cosas para poder dar las proporciones convenientes a la naturaleza de los cuerpos y actitudes, para que éstos sean agradables o desagradables en su totalidad. Por lo que en una escena se pondrá la belleza de un Rey Solar en la majestad y en la actitud del príncipe o del que gobierne; la de un soldado Marciano en las peleas o luchas y en las actitudes ofensivas o defensivas; la de un Venusiano en la gracia y delicadeza del que habla o besa o rinde cortesía. Y así se conseguirá el placer dándole a cada cuerpo las actitudes correspondientes a su naturaleza y arte, como al verdugo lazos, hachas y tajos; a los niños pájaros, perros, flores y otras bagatelas. Y todo esto lo encontrará el pintor en la concordancia del arte, el Filósofo en las representaciones según la materia, el Historiador en los consejos, y los otros artistas en sus otros apoyos. Y es algo que se ve clarísimamente por experiencia, cómo dejando de hablar de los

miembros y de sus proporciones, un rostro retratado del natural, en presencia del modelo, será juzgado por muchos de muchas formas, según la naturaleza de su juicio. Porque a uno le parecerá de color semejante al modelo, a otro le parecerá de color más blanco, a otro más amarillo y a otro más rojo o más oscuro. Y esto sucede porque, al no brillar la luz en la Pintura del mismo modo que lo hace en el modelo natural, los rayos, al derramarse desde los ojos, llegan naturalmente según su cualidad, pero la materia no debe brillar en el espíritu, al que forzosamente hay que aproximarse tanto o cuanto. Y así la imitación ha de verse distinta tanto en los colores, como he dicho, como en las superficies, que aún parecerán a unos más anchas, a otros más estrechas o largas o cortas. Por lo que podemos considerar que el artista no ha de prestar más atención a la razón que al gusto particular de alguno, porque la obra debe ser universal y perfecta, y obrando de otra manera se trabaja en la oscuridad.] *Lo cual no utilizan nunca aquellos que creen que su alma no tiene necesidad de que se le añada cosa alguna para hacer que aparezca la belleza en la obra, y que sólo es necesario poner el cuidado y la atención del cuerpo, y rechazar las perturbaciones de la codicia y del miedo para mostrarnos en sus obras la belleza natural racional* [de su alma y de la de los que se encuentran así preparados y liberados de afectos, por lo que éstos son después aprobados y alabados, sin preocuparse de los comentarios de aquellos que atienden más al placer sensorial del cuerpo que a la razón del espíritu, y sin embargo viven como en el fango, privados de toda luz de juicio.] *Porque la verdadera belleza es sólo la que es gustada por la razón, y no por estas dos ventanas corpóreas, cosa que se demuestra fácilmente, porque nadie pone en duda que ésta no se encuentre en los Angeles, en las almas y en los cuerpos, y que el ojo no pueda ver sin luz. Porque las figuras y los colores de los cuerpos no se ven si no están iluminados por luz, y no van con su materia al ojo, aunque parece necesario que deben estar en los ojos para que puedan ser vistos por éstos. Y así la luz del Sol pintada con los colores y las figuras de todos los cuerpos en los que incide, se muestra a los ojos gracias a la ayuda de un determinado rayo natural de éstos. Y al captarlo nosotros así pintado vemos este rayo y todas las pinturas que hay en él. Porque todo este orden del mundo, que se ve, es captado por los ojos no tal y como está en la materia de los cuerpos, sino tal y como está en la luz que es infundida en los ojos. Y como él está en esa luz, separado ya de la materia necesaria y sin cuerpo, toda la virtud del mundo se ofrece a través de la luz. Como está incorporado en nuestros ojos y no en los cuerpos, la belleza es tanto más captable cuanto más similar resulta en la materia bien dispuesta a la verdadera figura infusa en el Angel y en el alma por el rayo Divino. Por lo que la materia, al adaptarse al poder de Dios y a la Idea del Angel, se adapta también a la razón y al signo que está en el alma, la cual aprueba esta conveniencia de adaptarse en la que consiste la belleza, que por tal disposición de materia aparece, adaptándose o no en mayor o menor grado en todos los cuerpos, a la figura que posee el alma desde su origen.* [Ahora de esta belleza infundida en los cuerpos, y que aparece en ellos en mayor o menor grado, como hemos dicho, el pintor diligente ha de extraer las proporciones y acomodarlas a su obra según las diversas cualidades o naturalezas antedichas.]

APENDICE II

GIO. PIETRO BELLORI

LA IDEA DEL PINTOR, DEL ESCULTOR Y DEL ARQUITECTO, ESCOGIDA DE ENTRE LAS BELLEZAS NATURALES, SUPERIOR A LA NATURALEZA[1]

Ese sumo y eterno intelecto autor de la naturaleza, al fabricar sus maravillosas obras, contemplándose intensamente a sí mismo, constituyó las primeras formas llamadas Ideas, de modo que cada especie fue expresada por aquella primera Idea, formándose con ellas el admirable conjunto de las cosas creadas. Los cuerpos celestes que están por encima de la luna, no sometidos a cambio, quedaron para siempre bellos y ordenados, tal y como por las esferas medidas y por el esplendor de sus aspectos los conocemos perpetuamente exactísimos y bellísimos. Lo contrario sucede con los cuerpos sublunares sujetos a las alteraciones y a la feldad; y aunque la Naturaleza trata siempre de producir excelentes cosas, sin embargo, las formas se alteran por la irregularidad de la materia, y en particular se equivoca la belleza humana, como vemos en las infinitas deformidades y desproporciones que hay en nosotros. Y por esto los buenos Pintores y Escultores, imitando a aquel primer artesano, se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior, y, contemplándolo, imitan[2] a la naturaleza sin errar ni en los colores ni en las líneas. Esta Idea o Diosa de la Pintura y de la Escultura, una vez desvelados los grandes talentos de los Dédalos y de los Apeles, se nos revela a nosotros y desciende sobre los mármoles y sobre las telas; creada por la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte; medida por el compás del intelecto se convierte en medida de la mano, y animada por la imaginación da vida a la imagen. Según afirman los más grandes filósofos, las causas ejemplares están en las almas de los Artífices, y sin duda en ellas residen perpetuamente bellísimas y perfectísimas. Idea del Pintor y del Escultor es ese perfecto y excelente ejemplo de la mente, a cuya forma imaginada se asemejan, imitándola, las cosas que se nos ofrecen

---

[1] Gio. Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, I, págs. 3-15. Se adjunta la Introducción a la *Vita di Annibale Carracci (op. cit.*, 19-21), que está en estrecha relación con el Idea-Discorso. Creemos haber prestado un servicio al lector y haber facilitado en algún modo una nueva edición del Bellori verificando los párrafos aquí recogidos.

[2] El término «emendare» (según Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde* IX, pág. 88, un «término de escuela de tinte filológico») aparece con el mismo sentido ya en L. B. Alberti (pág. 121, cit. nota 189).

a la vista; tal es la definición de Cicerón en el libro del Orador a Bruto: «Vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando referuntur ea que sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus.»[3] Así, la Idea constituye lo perfecto de la belleza natural y une lo verdadero a lo verosímil de las cosas que se nos ofrecen a la vista, aspirando siempre a lo mejor y a lo maravilloso, por lo que no sólo emula, sino que se hace superior a la naturaleza, mostrándonos sus obras elegantes y perfectas, cuando ella no suele presentárnoslas totalmente perfectas. Este valor lo confirma Proclo en el Timeo diciendo: si tomas un hombre hecho por la naturaleza y otro formado por el arte estatuario, el natural será menos bello, porque el arte actúa con más esmero[4]. Pero Zeuxis, que con la elección de cinco vírgenes realizó la tan famosa imagen de Helena[5], puesta como ejemplo por Cicerón en el Orador, enseña al Pintor y al Escultor a contemplar la Idea de las mejores formas naturales seleccionándolas de varios cuerpos y eligiendo las más elegantes.

Porque él no pensó que podría encontrar en un solo cuerpo todas aquellas perfecciones que buscaba para la venustidad de Helena, ya que la naturaleza no hace nada que sea perfecto en todas y cada una de sus partes. «Neque enim putauit omnia, quae quaereret ad venustatem, vno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expoliuit.»[6] Pero Máximo Tirio quiere que la imagen de los Pintores, tomada así, de distintos cuerpos, alumbre una belleza como no se encuentra en cuerpo natural alguno, que se aproxime a las estatuas bellas[7]. Lo mismo decía Parrasio a Sócrates, que el Pintor, habiéndose propuesto en cada forma la belleza natural, debe tomar de distintos cuerpos lo más perfecto que va obteniendo de cada uno y unirlo todo, ya que es difícil encontrar uno que sea totalmente perfecto[8]. Es más, la naturaleza es por esa razón tan inferior al arte que los Artistas copistas y totalmente imitadores de los cuerpos, sin elección ni selección de la Idea, fueron reprobados: Demetrio fue tachado de ser demasiado natural[9], Dionisio fue censurado por haber pintado a los hombres iguales a nosotros, y era comúnmente llamado *ἀνθρωπόγραφος (sic)*, es decir, pintor de hombres[10]. Pauson y Pirreico fueron reprobados principal-

---

[3] Cicerón, *Orator* II, 7 y ss., cit. nota 20; cfr. anteriormente pág. 17 y págs. 98 y ss.

[4] Proclo, *Comm. in Tim.*, II, 122 B: «*οὐδὲ εἰ λάβοις τὸν ὑπὸ φύσεως δεδημιουργημένον ἄνθρωπον καὶ τὸν ὑπὸ τῆς ἀνδριαντοποιητικῆς κατεσκευασμένον, πάντως ὁ ἐκ τῆς φύσεως κατὰ τὸ σχῆμα σεμνότερος· πολλὰ γὰρ ἡ τέχνη μᾶλλον ἀκριβοῖ.*» Bellori, probablemente inducido a error por Junius, fue demasiado lejos en la interpretación del párrafo: Proclo dice sólo que el hombre en la naturaleza *no es del todo más bello* que en la representación artística, porque en muchos puntos el arte es más exacto.

[5] Overbeck, *Schriftquellen*, 1667-1669. Recogido durante el Renacimiento en todo escrito que tuviera relación con la estética.

[6] Cicerón, *De Inventione* II, 1, 1.

[7] Máximo de Tiro, *Φιλοσοφούμενα* XVII, 3 (ed. Hobein pág. 211): «*ὅνπερ τρόπον καὶ τοῖς τὰ ἀγάλματα τούτοις διαπλάττουσιν, οἳ παντὸς παρ' ἑκάστου καλὸν συναγαγόντες, κατὰ τὴν τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εἰς μίμησιν μίαν, κάλλος ἓν ὑγιὲς καὶ ἄρτιον καὶ ἡρμοσμένον αὐτὸ αὑτῷ ἐξειργάσαντο. καὶ οὐκ ἂν εὕρες σῶμα ἀκριβὲς κατὰ ἀλήθειαν ἀγάλματι ὅμοιον. ὀρέγονται μὲν γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου.*»

[8] Jenofonte, *'Απομνημ.* III, 10, 1. Cfr. anteriormente nota 31.

[9] Luciano, *Φιλοψεύδ.* 18 y 20 *(«ἀνθρωποποιός»)*; Quintaliano, *Inst. Or.* XII, 10, 9 (aquí se refiere a la censura, citada entre otros por Alberti, de que había tendido más a la semejanza que a la belleza); Plinio, *Epist.* III, 6.

[10] Aristóteles, Poética 7: «*Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν.*» Plinio, *Nat. Hist.* XXV, 113 llama al artista «*ἀνθρωπογράφος*», porque «nihil aliud quam homines pinxit».

mente por haber imitado a los peores y a los más viles, igual que en nuestros tiempos Miguel Angel de Caravaggio fue demasiado natural y pintó a los hombres iguales, y el Bamboccio pintó a los peores. Sin embargo, Lisipo reprochaba al vulgo de los Escultores que representasen a los hombres tal y como éstos se encuentran en la naturaleza, mientras que él se vanagloriaba de realizarlos tal y como debían ser[13]: único precepto dado por Aristóteles tanto a los Poetas como a los Pintores[14]. En cambio, este fallo no se le imputó a Fidias, que maravilló a los espectadores con las formas de los Héroes y de los Dioses, por haber imitado más a la Idea que a la Naturaleza; y Cicerón, al hablar de él, afirma que Fidias, al realizar el Júpiter y la Minerva, no contemplaba objeto alguno de donde tomase el parecido, sino que miraba en su mente una forma de gran belleza, y, contemplándola fijamente, dirigía la mente y la mano a la semejanza de ésta. «Nec vero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Minerue, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.»[15] Por lo que a Séneca, aunque estoico y riguroso juez de nuestras artes, le pareció gran cosa y se maravilló de que este Escultor, a pesar de no haber visto ni a Júpiter ni a Minerva, concibiese en su alma sus formas divinas. «Non vidit Phidias Iouem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eius Minerua, dignus tamen illa arte animus et concepit Deos et exhibuit.»[16] Apolonio de Tyana nos enseña lo mismo: que la fantasía hace más sabio al Pintor que la imitación, porque ésta sólo realiza las cosas que ve, mientras que aquélla hace también las que no ve, en relación con las que ve[17]. Ahora, si con los preceptos de los antiguos sabios aún queremos volver a encontrar las mejores instituciones de los nuestros modernos, León Battista Alberti indica que se ame en todas las cosas no sólo el parecido, sino sobre todo la belleza, y que se deben escoger de entre cuerpos bellísimos las partes más celebradas[18]. Así, Leonardo da Vinci insta al pintor a formarse esta Idea, y a mirar lo que ve y a hablar consigo, eligiendo las mejores partes de cualquier cosa[19]. Rafael de Urbino, el gran maestro de los que saben, escribía así a Castiglione sobre su Galatea: «Para pintar una bella tendría que ver más bellas, pero como hay escasez de mujeres bellas, yo me sirvo de una determinada Idea que me viene a la mente.»[20] Guido Reni, que superó a cualquier otro Artífice de nuestro siglo en venustidad, al enviar a Roma el cuadro de San Miguel Arcángel para la Iglesia de los Capuchinos, escribió a Monseñor Massani, Maestro de la casa de Urbano VII: «Desearía haber tenido pincel Angélico o formas de Paraíso para realizar el Arcángel y verlo en el Cielo, pero no he podido subir tan alto, y en vano lo he buscado en la tierra. Así que he contemplado la forma que he establecido en la Idea. También está la Idea de la fealdad, pero dejo de interpretarla en el Demonio, porque lo huyo hasta con el pensamiento y no me afano por retenerlo en la mente.» Pero Guido se vanagloriaba de pintar la belleza no como se

---

[11] Aristóteles, *Poetica* 2 y *Polit.* VIII, 5, 7.

[12] Plinio, *Nat. Hist.* XXXV, 112.

[13] Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV, 65. Bellori curiosamente interpretó el pasaje al revés: en el sentido propio Lisipo no habría representado los hombres como son, sino como aparecen («quales viderentur esse»). Por tanto, podría ser definido como «ilusionista».

[14] Aristóteles, *Poetica* 2.

[15] Cicerón, *Orador* II, 9.

[16] Séneca (el Viejo), *Rhet. Controv.* X, 34.

[17] Filóstrato, *Apolonio de Tyana* VI, 19, ed. Kayser, *τὰ Σωζόμενα*, 1853, pág. 118. Cfr. nota 37.

[18] Alberti, *op. cit.* págs. 151 y 153 (cfr. nota 101).

[19] Leonardo, *Trattato della Pittura* 88 y 98 (selección): *ibíd.*, 53 («discorsi» íntimos del pintor consigo mismo).

[20] Cfr. pág. 58. La frase «il gran maestro...» es una conocida cita de Dante.

le presentaba ante los ojos, sino semejante a la que veía en la Idea; por lo que su bella Helena raptada fue tan alabada como la antigua de Zeuxis. Sin embargo, ésta no fue tan bella como ellos imaginaron, ya que se encontraron en ella defectos y censuras; es más, se piensa que ella jamás navegó a Troya, sino que en su lugar se llevó su estatua, por cuya belleza se luchó durante diez años. Sin embargo, se cree que Homero en sus poemas adoró a una mujer que no era divina, para recompensar a los griegos y para dar mayor celebridad a su tema de la guerra de Troya; de manera que ensalzó a Aquiles y a Ulises en la fortaleza y en el juicio. Por eso Helena, con su belleza natural, no igualó las formas de Zeuxis y de Homero; ni jamás existió mujer alguna que poseyera tanta venustidad como la Venus de Cnido, o la Minerva de Atenas, llamada la bella forma, ni se encuentra hoy ningún hombre que iguale en fuerza al Hércules Farnesio de Glicón, ni mujer que iguale en venustidad a la Venus Medicea de Cleomenes. Por esta razón los mejores Poetas y Oradores, cuando quieren alabar alguna belleza sobrehumana, recurren a la comparación con estatuas o pinturas. Ovidio, al describir a Cillaro, bellísimo Centauro, le alaba como cercano a las estatuas más celebradas:

«Gratus in ore vigor, ceruix, humerique, manusque
Pectoraque Artificum laudatis proxima signis»[21]

Y en otra ocasión cantó excelsamente de Venus, que si no la hubiese pintado Apelles permanecería aún sumergida en el mar, donde nació:

«Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.»[22]

Filóstrato ensalza la belleza de Euforbo, similar a las estatuas de Apolo[23], y quiere que Aquiles supere tanto la belleza de su hijo Neoptolemo, como las estatuas superan a los bellos[24]. Ariosto, al imaginar la belleza de Angélica, la compara, ligada a la roca, con una figura casi esculpida por un Artista:

«Creduto hauria, che fosse stata finta,
O d'alabastro o d'altro marmo illustre,
Ruggiero, o sia allo scoglio così auuinta
Per artificio di scultore industre.»[25]

En cuyos versos Ariosto imitó a Ovidio cuando describe a Andrómeda:

«Quam simul ad duras religatam bracchia cautes
Vidit Abantiades, nisi quod leuis aura capillos
Mouerat, et tepido manabant lumina fletu,
Marmoreum ratus esset opus.»[26]

Marino, al alabar la Magdalena pintada por Tiziano, aplaude a la pintura con las mismas alabanzas y eleva a la Idea del Artista a un nivel sobrenatural:

«Ma cede la Natura e cede il vero
A quel che dotto Artefice ne finse,
Che qual l'hauea ne l'alma e nel pensiero,
Tal bella e viua ancor qui la dipinse.»[27]

Por lo que parece que Aristóteles no está bien interpretado en la Tragedia de Castelvetro, al pretender éste que la virtud de la pintura no consista en hacer la imagen bella y perfecta, sino similar a lo natural o bello o deforme, y que el exceso de belleza casi

---

[21] Ovidio, *Metam.* XII, 397.
[22] Ovidio, *Ars amandi* III, 401.
[23] Filóstrato, *'Ηρωικός*, 725 (Kayser, *op. cit.*, pág. 317).
[24] Filóstrato, *'Ηρωικός*, 739 (Kayser, *op. cit.*, pág. 324).
[25] Ariosto, *Orlando Furioso* X, estancia 96. (Cfr. también VII, est. 11 y XI, est. 69 y ss.).
[26] Ovidio, *Metam.* IV, 671.
[27] Marino, *La galleria distinta*, Milán, 1620, pág. 82.

impida el parecido[28]. Esta razón de Castelvetro atañe sólo a los pintores icásticos[29] y a los retratistas, que no guardan ninguna Idea y están sujetos a la fealdad del rostro y del cuerpo, no pudiendo embellecer ni corregir las deformidades naturales sin impedir el parecido, porque, si no, el retrato sería más bello y se asemejaría menos al modelo. El Filósofo no se refiere a esta imitación icástica, sino que enseña al trágico el modo de proceder de los mejores, poniendo como ejemplo a buenos Pintores y Realizadores de imágenes perfectas, que utilizan la Idea; y éstas son sus palabras: «Como la tragedia es la imitación de los mejores, es necesario que nosotros imitemos a los buenos Pintores, porque éstos, al expresar su forma natural haciéndolos parecidos, los pintan más bellos: *ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν*[30].

El hacer los hombres más bellos de lo que normalmente son y elegir lo perfecto se ajusta a la Idea. Pero ninguna de estas bellezas es la Idea; son varias sus formas: fuertes, magnánimas, alegres, delicadas, de cualquier edad y de cualquier sexo. No sólo alabamos con Paris en el delicioso monte Ida a delicadas Venus, o celebramos en los jardines de Nisa al joven Baco, sino que arriba, en las altas cumbres de Menalos y de Delos, también admiramos a Apolo armado del carcaj y a la arquera Diana. Otra ciertamente fue la belleza de Júpiter en Olimpia y de Juno en Samos, otra la de Hércules en Lindos y la de Cupido en Thespia: así a cada uno se adaptan formas distintas, por no ser otra cosa la belleza sino aquella que hace las cosas tal y como éstas son en su propia y perfecta naturaleza; belleza que eligen los mejores Pintores, al contemplar la forma de cada uno. Debemos, además, tener en cuenta que, al ser la Pintura una representación de actitudes humanas, el Pintor debe retener en la mente los ejemplos de los sentimientos, que caen bajo estas actitudes, igual que el Poeta conserva la Idea del iracundo, del tímido, del triste, del alegre y también de la risa y del llanto, del temor y del valor. Sentimientos que han de permanecer aún mucho más impresos en el alma del Artista con la continua contemplación de la naturaleza, y es imposible que éste los reproduzca con la mano del natural si antes no los ha formado en la fantasía; y para eso es necesaria una gran atención, ya que nunca se ven los movimientos del alma si no es por tránsito o por algunos momentos repentinos. Así que al comenzar el Pintor y el Escultor a imitar las actitudes del modelo, que se pone delante, como éste no conserva ningún sentimiento, sino que incluso flaquea con el espíritu y con los miembros en el acto al que se entrega, y se fija según el arbitrio ajeno, es necesario formarse una

---

[28] Lod. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, II, 1 (en la ed. de Basilea de 1576, consultada por nosotros, pág. 72): «Pero como Aristóteles utiliza el ejemplo de la fruición que produce la semejanza de la pintura para hacernos conocer la fruición que produce la semejanza de la poesía, sépase que no es éste el mejor ejemplo del mundo; puesto que la pintura agrada menos en esa parte en la que sólo y sumamente agrada la poesía; y en la que la pintura agrada sólo y sumamente, la poesía no sólo no agrada, sino que incluso desagrada. Porque la pintura... se debe dividir en dos partes: una, cuando representa algo cierto y conocido, como un hombre determinado y, en particular, pongamos por caso, Felipe de Austria, rey de España, y en otra, cuando representa algo incierto y desconocido, como un hombre incierto y en general.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] La representación de una persona determinada y conocida —continúa el autor— deleita en pintura mucho más que la de una persona cualquiera (ya que en la primera se necesita mucho más cuidado y destreza, y cualquier pequeña desemejanza ocasiona al pintor la más severa crítica); en poesía, en cambio, sería al revés, de forma que los principios de la «semejanza» deberían considerarse diametralmente opuestos en las artes figurativas y en la poesía: allí «rassomiglianza di fuori, la quale appare a gli occhi», aquí «rassomiglianza interna, che si dimostra allo 'nteletto».

[29] Sobre esta expresión platónica que también Junius, al igual que Comanini y Bellori, interpretó mal, cfr. todo lo dicho en notas 144 y 259, así como en pág. 15.

[30] Aristóteles, *Poetica* XV, 11 (1454 b).

imagen sobre la naturaleza, observando los movimientos humanos y acompañando los movimientos del cuerpo con los del alma, de forma que dependan recíprocamente unos de otros. Y otro tanto, por no olvidar la Arquitectura, utiliza ésta su Idea perfectísima: dice Filón[31] que Dios, como buen Arquitecto, contemplando la Idea y el ejemplo establecido, creó el mundo sensible del mundo ideal e inteligible. Por lo que, al depender la Arquitectura de la razón ejemplar, también se convierte en superior a la naturaleza; así Ovidio, al describir la gruta de Diana, pretende que la Naturaleza, al crearla, imitase al arte:

«Arte laboratum nulla, simulauerat artem
Ingenio Natura suo»,[32]

lo que quizá tuvo en cuenta Torcuato Tasso al describir el jardín de Armides:

«Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti.»[33]

Este es, además, un edificio tan excelente que Aristóteles argumenta: si la fábrica fuese algo natural —y no se haga arquitectura de otra forma— sería llevada a cabo por la naturaleza, obligada a usar las mismas reglas para perfeccionarla[34], igual que fueron imaginadas las residencias de los Dioses por los Poetas con el ingenio de los Arquitectos, dispuestas con arcos y columnas, como describieron el Palacio del Sol y del Amor, llevando la Arquitectura al cielo. Así, esta Idea y deidad de la belleza se la formaron en sus mentes los antiguos Cultivadores de la sabiduría, teniendo siempre en cuenta las partes más bellas de las cosas naturales, porque es muy fea y vil esa otra Idea cuya mayor parte se forma sobre la práctica, queriendo Platón que la Idea sea una perfecta cognición de la cosa iniciada en la Naturaleza[35]. Quintiliano nos dice cómo todas las cosas perfeccionadas por el arte y por el ingenio humano tienen principio en la Naturaleza[36], de la que deriva la verdadera Idea. Por lo cual aquellos que sin conocer la verdad realizan todo con la práctica, representan larvas en vez de figuras; y también se parecen a ellos los que toman en préstamo el talento y copian las ideas ajenas, convierten a las obras no en hijas, sino en bastardas de la Naturaleza y parece que hayan confiado en las pinceladas de sus maestros. Y a este mal hay que añadir que a causa de la pobreza de talento, al no saber elegir las partes mejores, escogen los defectos de sus preceptores y se forman una idea de lo peor. Por el contrario, los que se honran con el nombre de Naturalistas, no se proponen ninguna Idea en la mente; copian los defectos de los cuerpos, y se acostumbran a la fealdad y a los errores, confiando en el modelo, al igual que su preceptor; y si éste desaparece de su vista, también se aleja de ellos todo el arte. Platón compara a esos primeros Pintores con los Sofistas, que no se fundan en la verdad, sino en los falsos fantasmas

---

[31] Filón, *De Opificio mundi*, cap. IV. Cfr. anteriormente nota 71.

[32] Ovidio, *Metam.* III, 158.

[33] Tasso, *Gerusalemme liberata* XVI, 10.

[34] Aristóteles, *Phys. Ausc.* I, 8, 199: «*Olov εἰ οἰκία τῶν φύσει γιγνομένων ἦν, οὕτως ἂν ἐγίγνετο ὡς νῦν ὑπὸ τέχνης...*» Naturalmente está muy lejos del pensamiento de Aristóteles el querer atribuir, en el sentido de la «perfettione» de Bellori, una valoración absoluta a la creación arquitectónica: con la comparación entre la creación natural y la creación artística sólo quiere demostrar la finalidad teleológica de los procesos naturales, el «*τινος ἕνεκα γίγνεσθαι*». Cfr. también el *Comentario* de Santo Tomás (Fretté-Maré, XXII, págs. 373 y ss.), muy instructivo a este respecto.

[35] Cfr., por ejemplo, *Fedón* XIX (75 a): «*'Αλλὰ μὲν καὶ τόδε ὁμολογοῦμεν μὴ ἄλλοθεν αὐτὸ ἐννενοηκέναι μηδὲ δυνατὸν εἶναι ἐννοῆσαι, ἀλλ' ἐκ τοῦ ἰδεῖν ἢ ἅψασθαι ἢ ἔκ τινος ἄλλης τῶν αἰσθήσεων...*». Naturalmente, para Platón la percepción sensorial es sólo la ocasión, no el origen del conocimiento, que además sólo puede ser alcanzado si el espíritu, superando la percepción de los sentidos, se vuelve hacia aquello que siendo semejante no puede aparecer distinto, y viceversa; o sea, hacia las Ideas.

de la opinión[36]; los segundos son similares a Leucipo y a Demócrito, que componen los cuerpos al azar con ligerísimas partículas. Así, el arte de la Pintura es condenado por éstos a la opinión y al uso, igual que quería Critolao que la elocuencia fuese una costumbre de hablar y una experiencia de placer, *τριβὴ* y *κακοτεχνία*, o mejor *ἀτεχνία*[38], hábito sin arte y sin razón, quitándole su función a la mente y confiando todo a los sentidos. Por lo que aquello que es la suma intelección e Idea de los mejores Pintores, pretenden que sea un hábito de hacer de cada uno, para unir a la sabiduría la ignorancia; pero los espíritus elevados subliman el pensamiento a la Idea de lo bello y sólo ante ella se extasían y la contemplan como algo divino. Cuando el pueblo refiere todo al sentido de la vista, alaba las cosas pintadas del natural, porque está acostumbrado a ver cosas así hechas, aprecia los colores bellos, no las formas bellas que no capta, se aburre de la elegancia, aprueba la novedad, desprecia la razón, sigue la opinión y se aleja de la verdad del arte, por encima de la cual, como su propia base, ha consagrado la nobilísima representación de la Idea. Quedaría por decir que aunque los Escultores antiguos utilizaron la maravillosa Idea, como hemos señalado, es necesario el estudio de las más perfectas esculturas antiguas para que nos conduzcan a las bellezas naturales corregidas, y con el mismo fin, dirigir la vista a la contemplación de los otros excelentísimos maestros; pero dejamos este tema para el tratado de la imitación, satisfaciendo a los que desaprueban el estudio de las estatuas antiguas. En cuanto a la Arquitectura, diremos que el Arquitecto debe concebir una noble Idea y fijarse una mente, que le sirva de ley y de razón, consistiendo sus creaciones en el orden, en la disposición y en la medida y euritmia del todo y de las partes. Pero respecto a la decoración y ornamento de los órdenes es acertado que la Idea esté establecida y confirmada sobre los ejemplos de los Antiguos, que después de largo estudio dieron forma a este arte; entonces los Griegos constituyeron los mejores términos y proporciones, que, confirmados por los siglos más doctos y por el consenso y herencia de los Sabios, se convirtieron en leyes de una maravillosa Idea y belleza suprema que, al haber sólo una en cada especie, no puede ser alterada sin destruirla. Por lo que desgraciadamente la deforman los que la transforman con innovaciones, porque la fealdad está cerca de la belleza, igual que los vicios rozan la virtud. Tan gran mal se debe por desgracia a la caída del Imperio Romano, con el que cayeron todas las bellas Artes, y más que ninguna otra la Arquitectura; porque aquellos bárbaros edificadores, despreciando los modelos y las Ideas Griegas y Romanas y los más bellos monumentos de la Antigüedad, inventaron durante muchos siglos con gran desvarío tantas y tan variadas fantasías extravagantes de órdenes, que con un horrible desorden la volvieron monstruosa. Bramante, Rafael, Baldassare, Giulio Romano y recientemente Miguel Angel se esforzaron en restituirla a su Idea y aspecto primeros a partir de las heroicas ruinas, escogiendo las formas más elegantes de los antiguos edificios. Pero hoy, en vez de dar gracias a tan sapientísimos hombres, son ingratamente vilipendiados junto con los Antiguos, como si hubie-

[36] Quintiliano, *Inst. Or.* II, 17, 9: «Illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia duxisse.»

[37] Platón, *Sofista*, 236 y ss. También el concepto de la *μίμησις φανταστική* aparece en Bellori naturalmente bajo un aspecto distinto: la *φαντασία* para él (como para Comanini) no es la apariencia sensible, sino la *voluntaria representación interior*, por lo que a los artistas «fantásticos» —que Platón habría identificado más bien con los llamados «realistas»— él los identifica con los Manieristas. Pero la diferencia entre él y Comanini, como ya se ha dicho, consiste en el hecho de que él no desaprueba la finalidad de los pintores «icásticos» (según su criterio, la simple imitación de la naturaleza) menos que a los «pintores fantásticos».

[38] Sobre Critolao el Peripatético y sus invectivas contra la retórica cfr. Quintiliano, *Inst. Or.* II, 15, 23 *(τριβή)* y II, 18, 2 *(κακοτεχνία* y *ἀτεχνία);* y, además, Sexto Empírico, *πρὸς Ῥήτορας*, passim, Recopilación en *Philodemi voll. Rhet.*, ed. Sudhaus, Suppl. 1895, págs. IX y ss.).

ran copiado uno de otro casi sin talento y sin creatividad. Cada uno se inventa una nueva Idea e imagen de la Arquitectura a su modo, exponiéndola en la calle y en las fachadas: hombres ciertamente carentes de toda ciencia que pertenezca al Arquitecto, del que en vano ostentan el nombre. Hasta tal punto que, deformando los edificios y las ciudades y los monumentos, inventan con desvarío ángulos, quebraduras y contorsiones de líneas, descomponen basas, capiteles y columnas con enmascaramientos de estuco, picaduras y desproporciones: y, sin embargo, Vitrubio condena tales innovaciones[39] y nos propone los mejores ejemplos. Pero los buenos Arquitectos han de guardar las mejores formas de los órdenes: los Pintores y Escultores, eligiendo las bellezas naturales más elegantes, perfeccionan la Idea, y sus obras progresan y resultan superiores a la naturaleza, lo que constituye la suprema gloria de estas artes, como hemos demostrado. Por ello surge la reverencia y estupor de los hombres hacia las estatuas y las imágenes, y por ello el premio y los honores de los Artífices: ésta fue la gloria de Timantes, de Apelles, de Fidias, de Lisipo y de tantos otros alabados por la gloria que, elevados por encima de las formas humanas, llevaron sus Ideas y obras a la admiración. Bien puede, por tanto, llamarse esta Idea perfección de la Naturaleza, milagro del Arte, providencia del Intelecto, ejemplo de la mente, luz de la fantasía, Sol que desde Oriente inspira la estatua de Menón, fuego que vivifica la representación de Prometeo. Esta hace que Venus, las Gracias y los Amores, dejando el jardín Idalio y las playas de Citerea, vayan a albergarse en la dureza de los mármoles y en el vano de las sombras. En virtud de ella las Musas templan los colores a la inmortalidad en las riberas Helicónides; y por su gloria Palas desprecia telas Babilónicas y hace pomposamente alarde de enmarañados linos. Pero como la Idea de la elocuencia se somete a la Idea de la Pintura en el mismo grado en que la vista es más eficaz que las palabras, a mí aquí me faltan éstas y callo.

ANIBAL CARRACCI

Entonces la Pintura llegó a ser muy admirada por los hombres y parecía descendida del Cielo, cuando el divino Rafael, con los últimos rasgos del arte, acrecentó su belleza al máximo, restituyéndola a la antigua majestad, enriquecida con todas aquellas gracias y aquellos honores que ya una vez la habían glorificado entre los Griegos y Romanos. Pero como las cosas aquí en la tierra jamás conservan un mismo estado, y aquellas que han llegado al máximo es necesario que vuelvan a caer de nuevo en perpetua vicisitud, el arte, que desde Cimabue y Giotto, en el largo curso de doscientos cincuenta años, había progresado poco a poco, pronto se vio declinar, y de rey pasó a ser humilde y vulgar. Así que, pasado aquel feliz siglo, desaparecieron en poco tiempo todas sus formas; y los Artífices, abandonando el estudio de la Naturaleza, viciaron el arte con la «maniera» o digamos Idea fantástica, basada en la práctica y no en la imitación. Este vicio destructor de la pintura comenzó primero a brotar en maestros de honrada fama, y arraigó en las escuelas que siguieron después; por lo que es increíble cuánto degeneraron no sólo desde Rafael, sino también desde los otros que dieron comienzo a la «maniera». Florencia, que se jacta de ser madre de la pintura, y toda la región de Toscana famosísima por sus maestros, guardaban ya silencio sin gloria de pinceles; y los otros de la escuela Romana, al no alzar más la vista hacia tantos ejemplos antiguos y nuevos, habían olvidado todo loable progreso; y si bien en Venecia perduró la pintura

[39] Vitrubio, *De architectura*, VII, 5, 3-8: una invectiva que ciertamente sólo iba dirigida a las arquitecturas pintadas del llamado IV Estilo; Bellori, naturalmente, alza aquí la voz contra la orientación específicamente «barroca» en la arquitectura, representada sobre todo por Borromini.

más que en cualquier otro lugar, sin embargo, ni aquí ni en la Lombardía se oía ya aquel luminoso grito de colores, que calló con Tintoretto, hasta ahora el último de los pintores Venecianos. Diré además algo que parecerá increíble: ni dentro ni fuera de Italia se encontraba pintor alguno, no haciendo mucho tiempo que Pedro Pablo Rubens había sido el primero en llevarse los colores fuera de Italia; y Federico Barocci, que había podido restaurar y socorrer el arte, languidecía en Urbino y no le prestó ninguna ayuda. En esta dilatada conmoción, el arte estaba siendo atacado por dos extremos opuestos: uno sujeto al natural, y el otro a la fantasía; los autores de este ataque en Roma fueron Miguel Angel de Caravaggio y Giuseppe de Arpino: el primero copiaba los cuerpos tal y como se aparecen a la vista, sin elección; el segundo no tenía para nada en cuenta el natural, y seguía la libertad del instinto; y uno y otro, gozando de esclarecida fama, se habían convertido en admiración y ejemplo de todo el Mundo. Así, cuando la Pintura se dirigía a su fin, los astros más benignos se voliveron hacia Italia y plugo a Dios que en la ciudad de Bolonia, maestra de ciencias y de estudios, surgiera un elevadísimo talento, y que con él resurgiera el Arte caído y casi extinguido. Este fue Aníbal Carracci…

Índice onomástico y de materias

AGUSTÍN (San)
Cicerón, relación con, 35, nota 67 y ss.
Dionisio Areopagita, en, 37
Idea, definición de la.35, nota 73 y ss.
«imago», 106, nota 92
Mario Equicola, en, nota 139
«Pulchritudo», 33 y 34
Teoría de la imitación, 41
ALANUS *ab Insulis*, imitación de la Naturaleza, nota 95
ALBERTI, Leon Battista
Belleza, definición de la, 53
Bellori, en, 98, 121, 123
estudios sobre las proporciones, 64
Idea, concepto de la, 56-57, 64
Imitación de la naturaleza, 48, notas 101 y ss., 189, 243 y 281.
Influencia en el primer barroco, 68-69, nota 173
Norma del gusto, 51
Platón, relación con, 54, nota 125
Plotino, relación con, notas 66 y 125
ALBERTI, Romano, sobre Plinio, nota 24
ALBERTO MAGNO (San), Comentario de Dyonisos, nota 70
ALEJANDRO MAGNO y Apelles, nota 23
ALHAZEN, en el primer Renacimiento, 53
ALKAMENES, en Tzetzes, 15
ALLORI, manierista, 69
ANSELMO DE CANTERBURY, teólogo. Demostración con ejemplos estéticos, nota 83
APELLES
Alejandro Magno y nota 23
Bellori, en.121, 124, 128
Cicerón, en, nota 18
Melanchton, en, 15
APOLONIO DE TYANA
Bellori, en, 123
Fantasía, sobre la 21
AQUINO, Sto. Tomás de
Arte, concepto del, nota 14
«casa», ejemplo de la, nota 50
Creación divina y artística, 38, nota 82
Dante, en, nota 93
Doctrina teológica de la Belleza, nota 221
Escrito «de pulchro et bono», nota 68
Escultura, sobre la, nota 59
Idea, definición de la, 38, 39, 61, notas 78 y 87
«imago», 106, nota 92
Imitación, sobre la, 41, nota 92
Pacheco, en, nota 197
«Quasi-Idea», 38, 39
Ripa, en, nota 237
Zuccari, en, 80-82, notas 210, 211 y 225
ARCIMBOLDO, Capricci, nota 238
ARIOSTO, Ludovico
Bellori, en, 124
Zeuxis, sobre, 48
ARISTÓTELES
Arquitecto, ejemplo del, en Plotino, Filón y Sto. Tomás de Aquino, 39
Arte dramático, sobre el, nota 95
Belleza, sobre la, 20, nota 34
Bellori, en.122-123, 124-125, 126
Difusión de su pensamiento en el siglo XIII, 37
Forma y materia, 22, 26-27, nota, 51
Mario Equicola, en, nota 139
Melanchton, en, 15, nota 14
Miguel Angel y, 107-108, nota 297
Renacimiento, en el, nota 117
Scaligero, en, nota 50
Séneca, en, 23, nota 41
Zuccari, en, 70, 82, 85, notas 199 y 225
ARMENINI, Giovan Battista
Disegno, sobre el, 69, notas 191 y 200
Idea artística, 61, nota 152
Naturalismo, contra el, nota 99
ARPINO, Giuseppe di, en Bellori, 129
ARQUÍMEDES, en Melanchton, nota 15
AUVERNIA, Guillermo de, Idea y concepto, nota 80
AVERROES, Comentario a Aristóteles citado por Varchi, 107
BACON de Verulamo contra la teoría de la elección, nota 161
BAGLIONE, Giovanni, contra el naturalismo, nota 251
BALDASSARE, en Bellori, 127
BALDINUCCI, Filippo
Disegno, definición del, nota 191
Idea, definición de la, nota 151
como «objeto inteligible», 66
Maniera, nota 244
BAROCCI, Federico, en Bellori, 129
BELLORI, Giovanni Pietro
Creación divina y artística, nota 303
Doctrina de las Ideas, 97, notas 93, 161 y 257
Grabado de la *imitatio sapiens*, 93, nota 95
Cicerón, interpretación de, nota 19
«maniera», 128, nota 244
Naturalismo, contra el, 95, 96, 99-100, notas 106, 107, 226, 253 y ss.
Teoría clasicista del arte, 96, nota 256
«*Vite de' Pittori, etc.*», Apéndice II, págs. 121 y ss.
BERNI, Francesco, sobre el Plato-

nismo de Miguel Angel, 103, nota 297
BERNINI
Naturalismo, contra el,100, nota 264
Retrato, sobre el, nota 195
Teoría de la elección, contra la, nota 161
Teórico del arte, como,93, nota 249
BIONDO, el artista y la naturaleza, nota,99
BISAGNO, Francesco, sobre el «disegno», nota 191
BOCCACCIO, Giovanni
Epimetheus, metamorfosis de, en mono, nota 95
Giotto, sobre el arte de, nota 104
BOECIO, en Pacheco, nota 197
BORROMINI, en Bellori, nota 39 en pág. 128
BRAMANTE, en Bellori, 127
BREUGHEL, Peter, en Giustiniani, nota 245
BRIL, en Giustiniani, nota 245
BRONZINO, manierista, 69
BRUNO, Giordano
Belleza, definición de la, 86
Eros, nota 286
Reglas, contra las, 66, 69, nota 169
BUENAVENTURA (San)
«casa», repetición del ejemplo aristotélico de la, nota 50
Metafísica de la luz, nota 68
Sto. Tomás de Aquino, influencia de, nota 84
CANTERBURY, Anselmo de (V. ANSELMO)
CAMILLO, Giulio, Idea del Teatro, nota 165
CARAVAGGIO, Michelangelo da
Bellori, en, 123, 129
Giustiniani, en, nota 245
Naturalismo, opiniones sobre su, 68, 94-95, nota 110
CARDUCHO, Vivente, sobre el arte del retrato, nota 63
CARRACCI, Aníbal
Arte clásico, como restaurador del, 93
Bellori, Vita de, nota 1 en página 121, 128-129
Giustiniani, en, nota 245
CASTELVETRO
Bellori, en, 124
Poética moderna, uno de los fundadores de la, 76
CASTIGLIONE
Belleza = bondad, nota 222
Bellori, en, 123
Imitación de la naturaleza, 57, nota 138
CELLINI, manierista, 69
CENNINI, Cennino
Invención, sobre la, 57, nota 136
Montañas, representación de, 45, nota 94
CESARIANO, ed. del Vitrubio, nota 165
CICERÓN
Agustín (San), influencia en, 35, nota 73
Belleza, sobre la, nota 57
Bellori, en, 98, 122-123
Fantasía, sobre la, 57, 61
Idea, sobre la, 18, 22-23, 57, 61
Landino, en, nota 93
Melanchton, en 16, notas 14 y 16
«Orador», el, 17-18, nota 20
Renacimiento temprano, en el, 54
CIMABUE, en Bellori, 128
CIVETTA, en Giustiniani, nota 245
CLEMENTE ALEJANDRINO, imitación de la naturaleza, nota 95
COMANINI
Alegoría, nota 238
Doctrina platónica original de las Ideas, nota 144
Durero, opinión sobre, nota 175
Platón, interpretación errónea de, nota 29 en pág. 125 y nota 37 en pág. 127
Teorías del arte, precursor de las modernas, 76
CONDIVI
Michelangelo, Vita di, nota 176
Platón, sobre, 103, nota 270
CORREGGIO, en el primer Barroco, 68
COSIMO, Piero di, ilustración de un cuento de Boccaccio, nota 95
CRITOLAO, en Bellori, 127
CUSANO, Nicolás, *contemplatio idearum*, nota 80
CHAMBRAY, Roland Fréart de, clasicista, nota 263
CHAMPAIGNE, Philippe de, polémica contra el clasicismo, nota 263
CHRIST, Joh. Fr., sobre el «goût», notà 244
DANTE
Bellori, en, 123
Concepción del arte, 42, nota 93
Doctrina de las Ideas, nota 93
Imitación de la naturaleza, nota 95
Miguel Angel, influencia en, 103
DANTI, Vincenzo
Belleza externa e interna, nota 221
Manierista, 69
Reglas, sobre las, 72, nota 182
«ritrarre» e «imitare», 73
Teorías del arte, precursor de las modernas, 76
DEMETRIO, pintor
en la estética de la Antigüedad, 20
en el Renacimiento, 48
DION CRISÓSTOMO
Belleza, sobre la, 57
Escultura, sobre la, nota 59
Fidias, sobre el Zeus de, 21, nota 35
Helena, sobre, 101
DIONISIO AREOPAGITA
Ficino, en, 52, notas 68 y 122
Ideas en Dios, sobre las, 37, notas 68 y 76
Plotino, relación con, nota 59
DIONISIO DE HALICARNASO, Zeuxis como ejemplo para la idea, nota 161
DOLCE, Ludovico
Artista y la naturaleza, el, 74, nota 99
Belleza, sobre la, 85, nota 224
«disegno», juicio sobre el, 69, nota 190
DONDI, Giovanni, producto artístico y producto natural, nota 104
DONI, A. Francesco, sobre la «Melancolía» de Durero, nota 192
DU FRESNOY, clasicista, nota 263
DURERO, Alberto
Arte, concepto del, nota 14
Comanini, opinión de, nota 175
Doni, en, nota 192
Ficino, relación con, 110 y notas 299 y 301
«Ingenium» artístico, sobre el, 108-109 y nota 299
Norma, postura especial frente a la, nota 113
Producto del arte y producto de la naturaleza, notas 88 y 102
Proporciones, investigaciones sobre las, 64, 70

opinión de Miguel Angel, 70
opinión de Zuccari, 70, nota 180
su adopción por Lomazzo, 72
Séneca, comparación con, nota 302
«Tesoro del corazón», 58
ECKHART, Maestro
«casa», repetición del ejemplo aristotélico de la, nota 50
Doctrina de las Ideas, 41, 110
Sto. Tomás de Aquino, notas 84 y 92
EMPÉDOCLES, comparación de la pintura con el cosmos, nota 21
EQUICOLA, Mario, Idea = forma, nota 139
ESCOLÁSTICA, la
Forma y materia, 39 y ss.
Idea, concepto de la, 35 y ss.
EUCLIDES en el primer Renacimiento, 53
FÉLIBIEN, André, clasicista, nota 263
FICINO, Marsilio
Belleza, definición de la, 86-87
Comentario sobre el Simposio, 113 y ss.
Comentario del Timeo, notas 72 y 128
Dionisio Areopagita, influencia de, nota 68
Durero, comparación con, 110 y nota 299
Ideas, sobre las, 55, notas 80 y 237
Lomazzo, influencia en, 90, notas 229 y 261
Poussin, influencia en, nota 261
Teoría del arte, 52, nota 122
FIDIAS
Bellori, en, 123, 128
Cicerón, en, 17, 22, notas 18 y 35
Dion Crisóstomo, en, 21, nota 35
Plotino, en, 25, notas 35 y 63
Tzetzes, en, 15
FILÓN
Aristóteles, relaciones con, 39, nota 50
Bellori, en, 126
Idea, transformación del concepto, 35, notas 71 y 75
FILOSTRATO
Bellori, en, 123, 124
Fantasía, sobre la, 21, notas 35 y 36
Retratos, sobre los, 19, notas 35 y 144
FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, clasicista, nota 263
GAURICO, Pomponio, Doctrina de las proporciones, nota 5 en página 116
GEILER VON KAISERSBERG
ἀφαίρεσις, concepto de la, nota 283
Comparación entre producto artístico y producto natural, nota 88
GESSNER, Salomón, preceptos de Cennini para la representación de montañas, nota 94
GHASÂLI, Al, Doctrina teleológica de la belleza, nota 221
GHIBERTI
Antigüedad, postura respecto a la, 93
Imitación de la naturaleza, 46, nota 95
GIAMBOLOGNA, manierista, 69
GIORDANO BRUNO
Belleza, definición de la, 86-87
Eros, nota 286
Reglas, contra las, 66, 69
GIOTTO
Bellori, en, 128
Boccaccio, en, nota 104
GIOVIO, Paolo, sobre la medalla satírica, nota 238
GIULIO ROMANO, en Bellori, 127
GIUSTINIANI, Marqués
Maniera, nota 244
«modi» de la pintura, nota 245
GOETHE
Antigüedad, sobre la, nota 254
Idea, sobre la, 97
Maniera, nota 244
Observación de la naturaleza, nota 94
GRECO, manierista, 69
GREGORIO DE NISA, sobre la belleza, nota 68
GREGORIUS, Magister, verdad natural de la obra de arte, nota 88
GUERCINO, cuadro de «La pittura», nota 194
GUIDO RENI
Bellori, en, 123
Giustiniani, en, nota 245
Idea y modelo, 62-63
GUILLERMO de Auvernia (V. AUVERNIA)
HEINSE, Wilhelm, contra la teoría de la elección, nota 161
HOMERO
Bellori, en, 101, 124
Platón, en, 14
Renacimiento, en el, 52
Scaligero, en, nota 43
Schiller, en, nota 94
HONNECOURT, Villard de, trabajo según el modelo natural, nota 89
HOOGSTRAATEN, S. van, contra la teoría de la elección, nota 161
JENOFONTE
Belleza, origen en la obra de arte, 20, nota 31
y simetría, nota 57
Bellori, en, 122
JUNIUS, Francisco
Imitación de la naturaleza, notas 188 y 259
Platón, interpretación errónea de, nota 29 en pág. 125
Zeuxis como ejemplo para la idea, nota 161
KALLIPIDES, actor, nota 95
KANT, «cosa en sí», 111
LANDINO
Concepto, nota 95
Dante, comentario sobre, nota 93
LEONARDO DA VINCI
Barroco temprano, influencia en el, 68
Bellori, en, 98, 123
Creación divina y artística, nota 303
Gusto, norma del, 51
Invención, sobre la, 57
Materia, victoria sobre la, nota 59
Naturaleza, imitación de la, 47, nota 107
Pacheco, en, nota 160
Palissy, plagio de nota, 171
Pintura, preponderancia de la, 19, nota 22
Proporciones, estudios sobre las, 64, 70, nota 180, nota 5 en pág. 116
Zuccari, en, notas 180 y 225
LISIPO
Bellori, en, 123, 128
Imitación de la naturaleza, nota 107
LOMAZZO, Giovanni Paolo
Alberti, adopción de la teoría artística de, 69, nota 173

Arcimboldo, sobre, nota 238
Belleza, sobre la, 85-86, notas 223 y 232
Creación divina y artística, nota 303
«disegno», sobre el, 74, notas 191 y 210
Durero, adopción de las proporciones de, 72
Ficino, dependencia de, 90, notas 229, 236 y 261
«figura serpentinata», 70-72
«idea» en el retrato, 75, nota 195
Imitación, 100, nota 189
Obras:
Tratado de 1584, 77, notas 185 y 220
Idea del Tempio della pittura 88-89, nota 165
texto del capitulo 26, 117 y ss.
Sobre las bellas proporciones y el comentario sobre el *Simposio* de Marsilio Ficino, 113 y ss.
Teoría del arte, precursor de la moderna, 76
Zuccari, contraste con, 90, nota 210
LONGINO, disputa con Plotino, nota 72
LUCA PACIOLI, «Divina proportione», 54
LUCIANO
Alberti, en, nota 126
Belleza = armonía, nota 57
Bellori, en, nota 9 en pág. 122
Sueño, nota 22
MANDER, Karel van, Idea = poder imaginativo, nota 153
MANETTI, postura con respecto a la Antigüedad, 93
MARINO, en Bellori, 124
MARSILIO FICINO (v. FICINO)
MÁXIMO TIRIO, en Bellori, 122
MELANCHTON
Arte, concepto del, nota 14
Cicerón, sobre, 98, notas 14 y 16
Platón, sobre, 15, nota 14
MENGS, Rafael, influencia en Winckelmann, nota 261
MIGUEL ANGEL
Aristóteles y, 108, nota 297
Baldinucci, en, nota 244
Bellori, en, 127
«concetto», 107-108, nota 293
Durero, opinión sobre, 70
neoplatónico, 103 y ss., notas 59 y 283
Teoría de la elección, nota 298
MIRÓN, antiguos epigramas sobre el, 20
NICOLA CUSANO, *contemplatio idearum*, nota 80
NOLA, Paulino de, contra el retrato, nota 63
ORÍGENES, sobre la belleza, nota 68
OTTOKAR von Steier, oposición al realismo, nota 89
OVIDIO, en Bellori, 124 y ss.
PACIOLI, Luca, *divina proportione*, 54
PACHECO, Francisco
Creación divina y artística, nota 303
Teoría escolástica de las Ideas, notas 151, 167, 197 y 215
PADER, Hilaire, traductor de Lomazzo, nota 261
PAHLMANN, preceptos de Cennini sobre la representación de montañas, nota 94
PALISSY, Bernard, imitador de Leonardo, nota 171
PARMIGIANINO, manierista, 69
PARRASIO, ejemplo de «procedimiento por elección», nota 60
PATRIZZI, definición de la belleza, 86-87
PAOLINO DE NOLA, contra el retrato, nota 63
PERRAULT, Charles, oposición al clasicismo, nota 263
PERUZZI, manierista, 69
PETRARCA
Creación artística, sobre la, 57, notas 135 y 164
Miguel Angel, influencia en, 103, nota 272
PIERO DELLA FRANCESCA, estudios sobre las proporciones y la perspectiva, 70
PIERO DI COSIMO, ilustración de un cuento de Boccaccio, nota 95
PIGNORIA, Lorenzo, nota 238
PILES, Roger de
Clasicismo, oposición al, nota 263
L'idée du peintre parfait, nota 165
PINO, Paolo, postura con respecto al «disegno», 69
PLATÓN
Alberti, en, nota 125
Arte, postura con respecto al, 13 y ss.
Bellori, en, 97, 125, 127
Cicerón, en, 5-6, 22-23
Clasicismo, interpretación errónea en el, 97
Comanini, en, nota 144, nota 29 en pág. 125, nota 37 en página 127
DANTE, en, nota 93
Danti, en, nota 221
Durero, en, 110, nota 302
Equicola, Mario, en, nota 139
Ficino, en, 52, 90, notas 128 y ss.
Comentario sobre el Simposio, 113 y ss.
Landino, en, nota 93
Melanchton, en, 16, nota 14
Miguel Angel, en, 103, nota 297
Obras: Epístolas, nota 5
Fedón, nota 35 en pág. 126
Leyes, nota 4
República, 15, 19, nota 9
Sofista, 15, notas 8 y 11
Pacheco, en, nota 197
Pintor, comparación del hombre de estado con el, 20
Plotino, opuesto a, 27-28
Renacimiento temprano, en el, 51-52, 54, nota 117
Scaligero, en, nota 43
Séneca, en, 24, 110, notas 41, 42 y 302.
Zuccari, y, 80
PLINIO
BELLORI, Y, 123
Pintura, sobre la, 19, 20, nota 24
PLOTINO
Alberti, y, nota 125
Aristóteles, puntos de contacto con, 39
Belleza, definición de la, 28, nota 68
Fidias, sobre el Zeus de, nota 35
Ficino, en, 52, nota 133, nota 2 en pág. 113 y nota 4 en pág. 115
Forma y materia, 27-28, notas 56-59 y 63
Miguel Angel, en, 104
Modelos, sobre los, 25, 57, notas 46, 48 y 56
Platón, opuesto a, 28 y ss., 35, notas 72 y 75
Renacimiento temprano, en el, 51, 54
Stoa, contra la nota, 57.
Teoría de la elección, 29, nota 60

PLUTARCO
Alberti, en, nota 189
Idea como contenido de conciencia, 22, nota 38
POLICLETO, en la estética de la Antigüedad, 20, nota 18
POMPONIO GAURICO, doctrina de las proporciones, nota 5 en página 116
PONTORMO, manierista, 69
PORFIRIO, sobre Plotino, nota 60
POUSSIN
Estilo, sobre el, nota 244
Teoría neoplatónica de la belleza, nota 261
PROCLO
Bellori, en, 122
Fidias, sobre el Zeus de, nota 35
Verdad y belleza en la obra de arte, notas 7 y 63
PROTÓGENES, en Cicerón, nota 18
QUINTILIANO
Arte y naturaleza, sobre, 20, notas 29 y 30
Bellori, en, 122 y 126-127
Critolao, sobre, nota 38 en página 127
Renacimiento temprano, en el, 54, nota 119
RAFAEL
Baldinucci, en, nota 244
Bellori, en, 98-99, 123, 127 y 128
Castiglione, carta a, 57, 62, nota 138
Clasicismo, representante del, 68, 93, nota 244
Giustiniani, en, nota 245
Idea, concepto de la, 65, notas 148 y 256
Pacheco, en, nota 160
Winckelmann, en, nota 261
RENI, Guido
Bellori, en, 123
Idea y modelo, 62-63
Winckelmann, en, nota 261
RIPA, Cesare, sobre la belleza, notas 223 y 234
RODOLFO DE HABSBURGO, monumento funerario, nota 89
ROMANO, Giulio, en Bellori, 127
ROSSI, manierista, 69
ROSSO, manierista, 69
RUBENS, Pedro Pablo, en, Bellori 129
RUMOHR, crítica del clasicismo, 100
SALVIATI, manierista, 69
SARTO, Andrea del, en Baldinucci, nota 244
SCALIGERO, Julio César
Belleza, definición de la, nota 220
Idea como objeto de la pintura, nota 43
Imitación de la naturaleza, nota 188
Poética moderna, fundación de la, 76
SCANNELLI
Belleza, definición de la, nota 223
Naturalismo, contra el, nota 251
Teorías modernas del arte, precursor de las, 76
SCARAMUCCIA, Luigi, contra el naturalismo, 96, nota 251
SCHILLER
Imitación de la naturaleza, nota 94
Similitud del bloque de mármol, nota 283
SÉNECA
Bellori, en, 123
Durero, en, 110, nota 302
Idea, concepto de la, 23-24, notas 35 y 71
Landino, en, nota 93
Pacheco, en, nota 197
Scaligero, en, nota 43
SEXTO EMPÍRICO, sobre Critolao, nota 38 en pág. 127
SHAFTESBURY, influencia sobre Winckelmann, nota 261
SICIOLANTE DA SERMONETA, manierista, 69
SÓCRATES
Bellori, en, 122
Teoría de la elección, 20
STEFANO, afirmación de Villani sobre él, nota 95
STEIER, Ottokar von, oposición al realismo, nota 89
STOA, la
Ideas innatas, 22, 35, nota 41
Plotino, crítica de, nota 57
Significado de los mitos, 21
STOBEO, idea como contenido de conciencia, 22, nota 38
TASSO, Torquato, en Bellori, 126
TOMÁS DE AQUINO (Santo) (véase AQUINO)
TINTORETTO, manierista, 69
TIRIO, Máximo (v. MÁXIMO)
TIZIANO,
Bellori, en, 124
Giustiniani, en, nota 245
TYANA, Apolonio de (v. APOLONIO)
TZETZES, Juan, poesía sobre una Atenea de Fidias, 15
VARCHI, Benedetto, comentario de Miguel Angel, 107, notas 295 y ss.
VASARI
Antigüedad, postura con respecto a la, 93, nota 189
Bellori, en, 99
«Concetto», nota 95
Creación divina y artística, 110-111, nota 303
Disegno, postura con respecto al, 64, 74, notas 143, 191 y 226
Experiencia y fantasía, 58-62, notas 150, 154
Idea, sobre la, 65
Tradición, postura con respecto a la, nota 96
VERULAMO, Bacon de (v. BACON)
VETTORI, texto de Cicerón, 98, nota 19
VICTORIUS (v. VETTORI)
VILLANI, Filippo
Antigüedad, postura con respecto a la, 93
Imitación de la naturaleza, 46, nota 95
VILLARD DE HONNECOURT (v. HONNECOURT)
VITRUBIO
Bellori, en, 128
Cesariano, edición de, nota 165
Estética, nota 8
Ficino, teoría de las proporciones, en 116
Renacimiento temprano, en el, 53
WINCKELMANN
Bellori, en, nota 261
«estilo», nota 244
Naturalismo, contra el, 99, nota 95
ZEUXIS como ejemplo del procedimiento por elección
Alberti, en, 56, nota 134
Antigüedad, en la, 20
Bacon de Verulamo, en, nota 161
Baldinucci, en, nota 161
Bellori, en, 122, 124
Heinse, en, nota 161
Hoogstraaten, en, nota 161
Junius, en, nota 161
Pacheco, en, notas 160 y 167

Plotino, opuesto a, nota 60
Renacimiento, en el, 48
Zuccari, en, nota 218
ZUCCARI, Federico
Aristotélico, 85-88, nota 219
Creación divina y artística, 110, nota 303
Disegno, postura con respecto al, 78 y ss., notas 191, 197 y ss.
Durero, opinión sobre, 70, nota 180
Idea de'pittori de 1607, 77 y ss.
Idea en el retrato, la, 75, nota 180
Imitación, sobre la, 85, 100, notas 102 y 191
Leonardo, opinión sobre, notas 180 y 225
Lomazzo, opuesto a, 90, nota 210
Matemática, contra la, 70, nota 180
Modelos, sobre, 72
Sto. Tomás de Aquino, sobre, 80, notas 84, 210 y 211
Teorías escolásticas, adopción de, 83-84, nota 80
Teorías modernas del arte, precursor de las, 76, nota 167
ZUCCHI, Jacopo, *Discorso*, nota 166